



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master



Carolina Galiñanes, *Demolición* (2011)

Título:

**DEMOLICIÓN. EL LIBRO COMO MATERIALIZACIÓN
DE LA FRAGILIDAD CORPORAL**

Autor/a: Carolina Galiñanes García

Tutor/a: Almudena Armenta Deu

Área temática:

2. Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:

Departamento de Escultura

Convocatoria: septiembre

Año: 2011



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master

Título:

**DEMOLICIÓN. EL LIBRO COMO MATERIALIZACIÓN
DE LA FRAGILIDAD CORPORAL**

Autor/a: Carolina Galiñanes García

Tutor/a: Almudena Armenta Deu

Área temática: 2. Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:
Departamento de Escultura

Convocatoria: septiembre
Año: 2011

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	9
II. CUERPOS DE CRISTAL.....	13
2.1. Transparentes. Materialización del concepto desde el punto de vista artístico	13
2.2. Frágiles. Cuerpo insumiso. Vulnerabilidad física y emocional	15
2.3. Inestables. El individuo provisional en el aspecto físico y psíquico.....	16
III. ESTRATIFICACIÓN CORPORAL. EL CUERPO POR CAPAS.....	19
3.1. CAPA 1. LA PIEL.....	19
3.1.1. La piel cómo límite y barrera	19
3.1.2. La piel panorámica. El cuerpo como paisaje	21
3.1.3. El cuerpo doliente. La apertura de la piel: la herida.....	23
3.2. CAPA 2. FLUIDOS.....	29
3.2.1. Historia de unos fluidos. De humores y abyecciones.....	29
A. Teoría de los humores de Hipócrates.....	29
B. Lo abyecto	30
3.2.2. Las lágrimas (inconsistencia líquida).....	38
3.3. CAPA 3. LOS HUESOS. ARQUITECTURA DEL CUERPO.....	41
3.3.1. En ruinas. Cuerpo anarquitectónico	42
3.3.2. Hombres-collage. Hacia un cuerpo bricolado e intercambiable	43
3.3.3. El cuerpo proteico. Del posthumanismo a la nueva carne	45
3.4. CAPA 4. LOS ÓRGANOS. CUERPO PATOLÓGICO.....	49
3.4.1. Memento mori. La condición finita del individuo	49
3.4.2. Cuerpos en alerta. Arte terminal, el cuerpo vencido	49
3.5. CAPA 5. EL CEREBRO EMOCIONAL. FRAGILIDAD MENTAL.....	55
3.5.1. ¿Dementes?	55
IV. DEMOLICIÓN. EL LIBRO COMO MATERIALIZACIÓN DE LA FRAGILIDAD CORPORAL. OBRA PERSONAL.....	57
4.1. Referencias artísticas y audiovisuales	57
4.2. Línea de trabajo. Antecedentes artísticos personales	75
4.3. Proyecto personal actual. Demolición. El libro como materialización de la fragilidad corporal.....	80
4.3.1. La piel: <i>Diccionario de la herida</i> (libro de artista). <i>Sutura</i> (libro intervenido)	83
4.3.2. Los fluidos: <i>Asepsia</i> (libro-instalación). <i>Compendio de lágrimas</i> (libro instalación).....	85
4.3.3. Los huesos: <i>Demolición</i> (libro-objeto)	88
4.3.4. Los órganos: Cuerpo patológico. <i>Intacto</i> (libro-objeto). <i>X-ray Tales</i> (libro-instalación)	90
4.3.5. El cerebro emocional. Fragilidad mental: <i>20 Cerebros (frágil)</i> (libro-instalación. Creación audiovisual. Instalación sonora)	94
4.4. Proyecto colectivo: estratos.....	96
4.4.1. Alfabeto crudo: estratificando el cuerpo	96
4.4.2. Estratos corporales, una propuesta de exposición conjunta	96
V. DISCUSIÓN	101
VI. CONCLUSIONES	103
VII. FUENTES DE DOCUMENTACIÓN	105
VIII. NOTA CURRICULAR	111

RESUMEN

Este trabajo de investigación y creación se centra en la fascinación, dependencia y falta de control que posee el ser humano ante su corporalidad. Se parte de un concepto de cuerpo transparente que permite entrever nuestro interior a partir de una estratificación u organización de lo corpóreo en diferentes capas. Cada uno de estos estratos hará alusión a la condición de fragilidad inherente a todo ser humano -tanto en el plano físico como en el emocional-. Se plantea una hipótesis en la que estos prototipos corporales podrían manifestarse en el interior de cualquier persona en momentos concretos de su existencia.

PALABRAS CLAVE/ATRIBUTOS

Transparente, insumiso, múltiple, fragilidad, provisional, metacuerpo, emocional

ABSTRACT

This research and development focuses on the fascination, dependency and lack of control of the human being to his physicality. It starts with a concept of a transparent body that allows a glimpse inside us from a stratification of the body or organization in different layers. Each of these layers will speak about the fragility of the body that all people have -in physical and emotional levels-. We propose a hypothesis in which this could manifest in physical prototypes within any person at specific times of their existence.

KEYWORDS

Clear, rebel, multiple, fragile, provisional, metabody, emotional

I. INTRODUCCIÓN

Hablar del cuerpo lleva implícito hablar de desgaste, carencias, enfermedad. Este trabajo de investigación y creación se centrará en el análisis de la fascinación, dependencia y falta de control que posee el ser humano ante su corporalidad.

He partido de un concepto de cuerpo transparente que permite atisbar nuestro interior a partir de una estratificación u organización de lo corpóreo en diferentes capas. Cada uno de estos estratos hará alusión a aquellos aspectos relativos a la fragilidad que habitan dentro del cuerpo al uso -tanto en el plano físico como en el emocional-. Se plantea una hipótesis en la que estas quebradizas debilidades corporales existen, y por tanto podrán manifestarse en el interior de cualquier persona en momentos concretos de su existencia.

El cuerpo humano ha sido modelo y fuente de inspiración a lo largo de los siglos, y de él se han encargado disciplinas que van desde la medicina a la antropología pasando por la filosofía y, por supuesto, la historia del arte. Lo que he planteado en el estudio es la existencia de un cuerpo que atiende a una visión personal y consecuentemente subjetiva.

A lo largo de esta investigación iré construyendo capa tras capa una frágil corporalidad alternativa, a través de un recorrido que llevará a conformar un metacuerpo capaz de cohabitar en el interior del cuerpo de carne y hueso.

La variedad de propuestas y experimentaciones que afectan al cuerpo desde las diferentes disciplinas es muy extensa, por lo que no se pueden abordar todos los aspectos que le atañen en una única investigación. Por esta razón me he visto obligada a desestimar muchos puntos de vista, limitándome al estudio de una corporalidad que gira en torno a la vulnerabilidad y la falta de control que tenemos sobre nuestro propio cuerpo. Para ello me he basado fundamentalmente en la interacción entre las diferentes posturas artísticas y filosóficas que han tratado este extenso tema.

A partir de la investigación de conceptos como *somos un cuerpo*, *nueva carne*, *cadáveres venideros* o *momento mori*, he intentado abordar y resolver el siguiente enigma: la fragilidad del cuerpo en todas sus facetas, en todas sus capas. Esto lo he resuelto estudiando las peculiaridades de estos términos e hilando sus paralelismos, que iré recorriendo a lo largo de estas páginas.

He planteado este trabajo para que funcione de manera complementaria con el trabajo de Bengoa Vázquez (*El vestido como inspiración. El carácter ambivalente de la indumentaria en la definición de la identidad*), con la que habitualmente desarrollo algunos proyectos artísticos que se inscriben

en la actividad del colectivo estudio crudo¹. Es importante aclarar que pese a esta complementareidad, ambos proyectos se han desarrollado y funcionarán de modo individual, respondiendo a las inquietudes artísticas personales de cada una de nosotras. Mi obra personal materializa el frágil cuerpo estratificado sobre el que profundizo en la investigación en una colección de libros de artista, libro- instalaciones y libros-objeto como podrá verse en el capítulo correspondiente.

El objetivo de mi investigación ha consistido en diseccionar el cuerpo humano en distintos estratos, analizando la vulnerabilidad de cada una de las capas y sus posibles evoluciones desde un punto de vista artístico. Para ello me he basado en trabajos previos de teóricos y artistas plásticos y, que han dejado sus creaciones y reflexiones como punto de partida de un universo a desarrollar. He intentado aunar dichas influencias con mi propia inquietud creativa, sumergiéndome en un mundo de aspectos y significados, profundizando en un lenguaje que parte de nuestro alrededor. También se ha trabajado a partir de la experiencia propia e individual, que se ha relacionado con distintas vertientes de la fragilidad genérica humana. Para llevar a cabo este proyecto he realizado un arduo proceso de investigación, por lo que la documentación la he abordado partiendo de distintas fuentes. He empleado fondos bibliográficos de diversa índole, fundamentalmente de los campos del arte y la filosofía. También he realizado trabajos de campo que han consistido en visualizar, visitar exposiciones y estudiar obras, trabajos y creaciones de diferentes artistas en museos y salas de arte contemporáneo.

Mi línea de investigación gira en torno a un tema concreto: la concepción y representación del cuerpo quebradizo en el que he centrado mi estudio, centrándome en su faceta temporal y perecedera. La fragilidad, que constituye el núcleo de la investigación, se plantea a partir de la existencia de un cuerpo translúcido que actuará como hilo conductor y que permitirá ir avanzando en el estudio. El concepto de transparencia se analiza en la primera parte del trabajo, en el capítulo *Cuerpos de Cristal (transparentes, frágiles, inestables)*, y para desarrollarlo me he apoyado básicamente en los ensayos artísticos *Corpus Solus* de Juan Antonio Ramírez, *Cartografías del cuerpo* y *la Vigilia del cuerpo* de Pedro A. Cruz Sánchez.

La segunda parte, *Estratificación corporal. El cuerpo por capas* se entiende como una continuación de la primera, y abordará el tema del carácter finito y perecedero del hombre. Para ello me baso en una perspectiva teórica que se extiende al terreno artístico, a través de ejemplos y obras de creadores que están en activo actualmente. La base conceptual la he desarrollado y enriquecido a través de ensayos del ámbito de la filosofía o la psicología, como *Vulnerables* de Aquilino Cayuela o *Fragilidad* de Jean Claude Cárriere.

La tercera parte de la investigación se centra en la obra artística que he realizado para este proyecto. Para llegar a la ejecución de mis piezas,

¹ Bengoa Vázquez y Carolina Galiñanes son socias cofundadoras de Estudio Crudo desde el año 2009, un estudio de diseño interdisciplinar y colectivo artístico. Los trabajos del estudio se basan en la mezcla y la hibridación. Para ampliar información, se recomienda visitar la página web <<http://www.estudiocrudo.com>>

ha sido fundamental volcar el análisis previo sobre la fragilidad en el que he profundizado en los capítulos precedentes, materializando estos conceptos en mi obra. En la elaboración de este apartado han sido imprescindibles textos que ahondan tanto en aspectos conceptuales como formales en torno al libro de artista y el libro objeto; como *The Book as Art* de Krystina Wassermann o *The Penland book of handmad books*, editado por la escuela de artes de Penland, Estados Unidos. También me he documentado con libros que abordan aspectos más específicos sobre el tema, principalmente focalizados en la interacción libro y espacio, aspecto importante para mi proyecto. Este es el caso de *Book Art. Iconic structurs and installations made from books*, un compendio básico de la situación del libro objeto y la libro instalación en el panorama artístico actual. En este capítulo también he manejado bibliografía específica de diseño gráfico y tipografía, además de recursos electrónicos relacionados con prácticas artísticas contemporáneas y artículos de revistas especializadas como EXIT.

El objetivo fundamental será, mostrar la especificidad de esos frágiles cuerpos alternativos y en qué medida nos afecta y/o motiva la falta de control sobre nuestra dimensión corporal a la hora de expresarnos artísticamente. Esta concepción de la fragilidad como punto de inflexión, supone un acercamiento al cuerpo, a un cuerpo que ve expuesta su debilidad, su vulnerabilidad y su carácter efímero.

II. CUERPOS DE CRISTAL

La materia transparente ofrece una sombra ínfima, indefinida, casi imperceptible. La investigación defiende la existencia de un cuerpo traslúcido que nos permite entrever nuevas y quebradizas debilidades corporales representadas por estratos. Desde el punto de vista artístico, este planteamiento de corporeidad transparente hace de lo subjetivo y lo emocional los elementos dominantes; provocando el nacimiento de arquitecturas corporales marginales y extravagantes, nuevos decorados para la evasión.

Retomando el *principio de transparencia* del que habla Pedro A. Cruz Sánchez², el cuerpo actúa de modo semejante al que lo hacía la ventana de la que Alberti se sirvió para definir la pintura: su función era la de dejar ver la realidad, sin que, al realizar esta acción se produjesen interferencias que pudiesen convertir *el medio* -en este caso el cuerpo- en el centro de atención. Lo interesante ahora será que este *cuerpo-ventana* permita ser atravesado, para así poder ver las capas que contienen los tenues cuerpos alternativos que se irán planteando a lo largo del proyecto.

2.1. Transparentes. Materialización del concepto desde el punto de vista artístico

Desde el punto de vista artístico, para indagar en el concepto de transparencia del cuerpo, y la consiguiente posibilidad de atisbar su organización en capas, son interesantes las investigaciones del Catedrático de Historia del Arte Juan Antonio Ramírez³, que expone que ya Andreas Vesalius, el más ilustre anatomista del Renacimiento, presentaba sus disecciones a partir de los denominados *cortes didácticos* en un intento de mostrar al mundo el interior del cuerpo humano. La tradición científica presentaba hombres que levantaban su propia piel a modo de ropaje para mostrarnos el interior del organismo; sin embargo, esta realidad orgánica, lejos de presentarse de manera brusca e impactante, se llevaba a cabo con extraordinaria delicadeza.

En este camino hacia la conquista de un cuerpo transparente, no puedo dejar de mencionar una de las imágenes paradigmáticas de la historia de la

2 CRUZ SÁNCHEZ, P.A. (2004). *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*. Murcia: Tabularium. Pág. 20

3 RAMÍREZ, J.A. (2003). *Corpus solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela. Pág. 175

medicina: *la radiografía de una mano* de W.K. Röntgen⁴ de finales del siglo XIX, que pasa por ser la primera imagen fotográfica que muestra un cuerpo vivo no seccionado. Podría decirse que los Rayos x supusieron una decisiva vuelta de tuerca en la consecución del ideal panóptico absoluto, iniciándose con ellos la era del espionaje sistemático de los cuerpos que caracteriza la ideología médica del mundo contemporáneo.

Continuando con los planteamientos de Ramírez en su obra *Corpus Solus*, me ha parecido interesante detenerme en aquellos artistas que se convirtieron en figuras clave a la hora de aplicar el principio de transparencia en sus obras. Tal es el caso de Braque y Picasso, que en el año 1910 interpretaron *Le Sacré-Coeur de París* desde un punto de vista innovador respecto a las premisas cubistas imperantes hasta el momento, facetando los elementos arquitectónicos de manera que se asemejaban a cristales de roca. A partir de esta visión caleidoscópica, Picasso realizó numerosos retratos *cristalinos*⁵, en los que desdibujaba las barreras entre el interior y el exterior del cuerpo humano. En el año 1923, en la obra *La novia desnudada por sus solteros, incluso. El Gran vidrio*, Duchamp logró mostrar con éxito un organismo translúcido: el desnudamiento de la novia trasciende la ropa para atravesar la carne. En este caso, el material sobre el que se erige la pieza, el cristal, transmite la inquietud del artista por subrayar la transparencia. *El Gran Vidrio* sufrió una rotura accidental en uno de sus traslados, hecho azaroso que Duchamp aceptó con humor y que favoreció la conexión entre los paneles de los solteros y la novia, unión que no había logrado el creador de manera consciente a pesar de haberlo intentado en numerosas ocasiones.

Más adelante, hacia el año 1946, Angel Ferrant elaboró para la peletería Lobel de Madrid una serie de modelos de madera a partir de dos grandes muñecas articuladas, algo parecidas a los maniquíes de madera que se utilizan para estudiar los movimientos humanos en las escuelas de dibujo. Pero las semiesferas de los pechos flotan en un ámbito de cintas metálicas y de madera que evocan las vísceras y los huesos del esqueleto: el desnudo completo bajo las prendas expuestas se ha llevado aquí a un extremo hiperbólico al mostrarnos lo que está debajo de la piel, el interior corporal⁶.

El enorme cuerpo humano diseñado por Bárbara Kruguer en 1981 en su obra *La memoria es tu imagen de la perfección* (Fig. 2) sigue en esta estela de representación del cuerpo a partir del concepto de transparencia. La artista no indica explícitamente el sexo de la persona radiografiada, sin embargo, los adornos en los antebrazos y los zapatos, nos indican que se trata de una mujer. Kruguer hace desaparecer en esta obra la carne y la piel para recalcar

4 Ibid, pág. 176

5 Ibid, pág. 178

6 Ibid, págs. 185-186



Fig. 2. Barbara Kruguer. *Your memory is your image of perfection* (1980)

la existencia del ser humano, lo que conduce al siguiente concepto que se abordará en la investigación: la fragilidad.

Artistas más actuales, como Marcel-li Antúnez o Jose Antonio Hernández Díez, sumergen sus creaciones en el interior de tarros de cristal. La inmersión de órganos en formol, posee una fuerza poética que radica en su cualidad transparente (que remite sin remedio al principio de vulnerabilidad inherente a cualquier ser humano).

2.2. Frágiles. Cuerpo insumiso. Vulnerabilidad física y emocional

He cogido una palabra, fragilidad, y la he seguido. La he seguido a donde ha querido llevarme. Ha sido para mí como un bastón de ciego, o como una llave, una de esas llaves maestras que permiten entrar en todas las habitaciones de un hotel.

Poco a poco he ido descubriendo que esa palabra -y la cosa que esconde- permite en efecto penetrar, como si con ella se forzasen cerraduras, en varios territorios de nuestro comportamiento, e todos nuestros rincones y a veces incluso en nuestros sótanos⁷.

Jean-Claude Carrière

La noción de cuerpo transparente que se está tratando en este trabajo, se articula en torno a dos conceptos fundamentales: la fragilidad -tanto en el plano físico como en el emocional- y la falta de control sobre nuestro propio cuerpo. En la sociedad actual, existe una negación permanente de la corporalidad. Así, sólo reaparece el cuerpo en situaciones límite: fatiga, dolor, imposibilidad psíquica, sexualidad, placer... El completo silencio de los órganos es el mayor triunfo sobre el cuerpo, como confirma Cortés en su

7 CARRIÈRE, J.C. (2006). *Fragilidad*. Barcelona: Ediciones Península. Pág. 7

ensayo *El cuerpo mutilado* “cuando no sentimos nada extraño, no sentimos nuestro cuerpo”⁸.

Según dice Cayuela, la vida de los hombres es vulnerable y con frecuencia deben su supervivencia a otras personas, sociedades y marcos morales o jurídicos. El autor reflexiona concretando que “La infancia, la vejez y los estados de enfermedad o vulnerabilidad física y emocional (aspectos que abordará esta investigación) y por los que todos los hombres pasamos necesariamente, ponen en evidencia ese carácter de fragilidad”⁹.

2.3. Inestables. El individuo provisional en el aspecto físico y psíquico

Somos seres finitos, expuestos a multitud de miserias y patologías. El desprecio de las tendencias culturales posmodernas por el sufrimiento y el dolor, a favor de un ser humano sano, autónomo, y desvinculado de la realidad, ha fomentado una ilusión de control sobre el propio cuerpo. Parece que los contratiempos y la intervención del azar únicamente se pueden dominar a partir de la rutina. Como mantiene Jean-Claude Carrière en su ensayo *Fragilidad*, nos encontramos ante una obsesión por fortificar el cuerpo, por rodearlo de minuciosas precauciones médicas, por evitar toda acción que pueda suponer un riesgo. Para el autor, “el cuerpo se ha reforzado, pero paradójicamente, nuestro espíritu se ha debilitado”¹⁰. Con esta suficiencia ficticia, desde la soberbia, nos empeñamos continuamente en maquillar la realidad.

Esta ilusión de control me ha llevado a indagar en el cuerpo alcanzado por la mirada panóptica de Foucault¹¹. El filósofo subraya el control absoluto que tenemos -y tienen las instituciones- sobre nosotros mismos, seres blindados ajenos a toda dependencia. Para evidenciar esta idea, he trasladado el concepto de vigilancia y control de Bentham a la propia corporalidad:

El panóptico era un sitio en forma de anillo en medio del cual había un patio con una torre en el centro. El anillo estaba dividido en pequeñas celdas que daban al interior y al exterior y en cada una de esas pequeñas celdas había, según los objetivos de la institución, un niño aprendiendo a escribir, un obrero trabajando, un prisionero expiando sus culpas, un loco actualizando su locura, etc. En la torre central había un vigilante y como cada celda daba al mismo tiempo al exterior y al interior, la mirada del vigilante podía

8 G. CORTÉS, J.M. (1996) *El cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el arte)*. Valencia: Generalitat valenciana. Pág.36

9 CAYUELA, A. (2005) *Vulnerables. Pensar la fragilidad humana*. Madrid: Ediciones Encuentro. Pág..7

10 CARRIÈRE, J.C., op. cit., pág.

11 Foucault se refiere al panóptico construido por Bentham, que retoma y reinterpreta en su obra FOUCAULT, M. (2009). *Vigilar y castigar*. Nacimiento de la prisión Madrid: Ed. siglo XXI. Pág. 203

atravesar toda la celda, en ella no había ningún punto de sombra y por consiguiente, todo lo que el individuo hacía estaba expuesto a la mirada de un vigilante que observaba...¹²

Inspirándome en el invento arquitectónico y social de Bentham -que se adoptó para la construcción de sanatorios y penitenciarías (y que como ya he comentado, más tarde retomaría Foucault)-, propongo una traslación de este principio de vigilancia al ámbito del cuerpo. El rasgo más característico del panoptismo es que tiene como objetivo formar individuos dóciles y accesibles expuestos a una vigilancia extrema. Todo esto transferido al plano físico del cuerpo fomenta una ilusión de control que se sustenta en los continuos controles médicos a los que nos vemos sometidos (tacs, pruebas con la tecnología más sofisticada, análisis psicológicos, etc.-) Sin embargo, corremos el riesgo de convertirnos en portadores de cuerpos enajenados debido a esta situación de vigilancia y control. El supuesto poder que ejercemos sobre nosotros mismos es una mera ficción; ya que, pese a todo, somos y seremos individuos provisionales a disposición de los caprichos del destino.

Como he planteado anteriormente, somos seres completamente expuestos, inseguros y desorientados. Perplejos, nos convertimos en víctimas de las iras de los otros y nos hallamos en manos de aquellos que ostentan el poder. Mientras que los avances en la medicina hacen de nuestros cuerpos espacios fortificados, que se han ido vigorizando y que están mucho mejor cuidados que en épocas precedentes, paralelamente, parece que nuestra esencia se ha ido debilitando. En la filosofía moderna, esta condición humana real se ha olvidado parcialmente amparada en la creencia de que un desarrollo científico óptimo puede poner a salvo a los seres humanos de todos los males que les afligen, promoviendo, como dice Cayuela “una concepción del ser humano como ‘yo racional abstracto’, autosuficiente, saludable y al margen de toda dependencia”¹³.

... Nuestro estado interior se ha revelado más delicado de lo que creíamos, más frágil aún que nuestro cuerpo. Casi podríamos decir que sus evoluciones son contrarias. Nuestro cuerpo se ha reforzado, estamos mejor cuidados, vivimos más tiempo y, mientras tanto, nuestro espíritu se ha debilitado. Se ha puesto en peligro... se ha perdido, se ha extraviado en un laberinto cuya existencia hasta entonces no sospechaba y del que ya no puede salir intacto¹⁴.

12 FOUCAULT, M. (1995). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa S.A. Pág. 99

13 CAYUELA, A., op. cit., pág.7

14 CARRIÈRE, J.C., op. cit., pág. 45

La enfermedad traiciona el supuesto panóptico de Bentham cuando esquiva, burlona, todos los sistemas de vigilancia a los que tratamos de someter al cuerpo y nos expulsa de la *normalidad*. Como apunta el filósofo Enrique Anrubia¹⁵, “la enfermedad nos hace conscientes de que no podemos prescindir de nuestra corporalidad”. La presencia del sufrimiento y el dolor, así como la conciencia de que algún día desapareceremos, nos recuerda que no tenemos escapatoria de nosotros mismos: la inevitable muerte esta en el centro de nuestra fragilidad esencial. Como dice Alain Corbin, el cuerpo no es otra cosa que un *cadáver venidero*¹⁶.

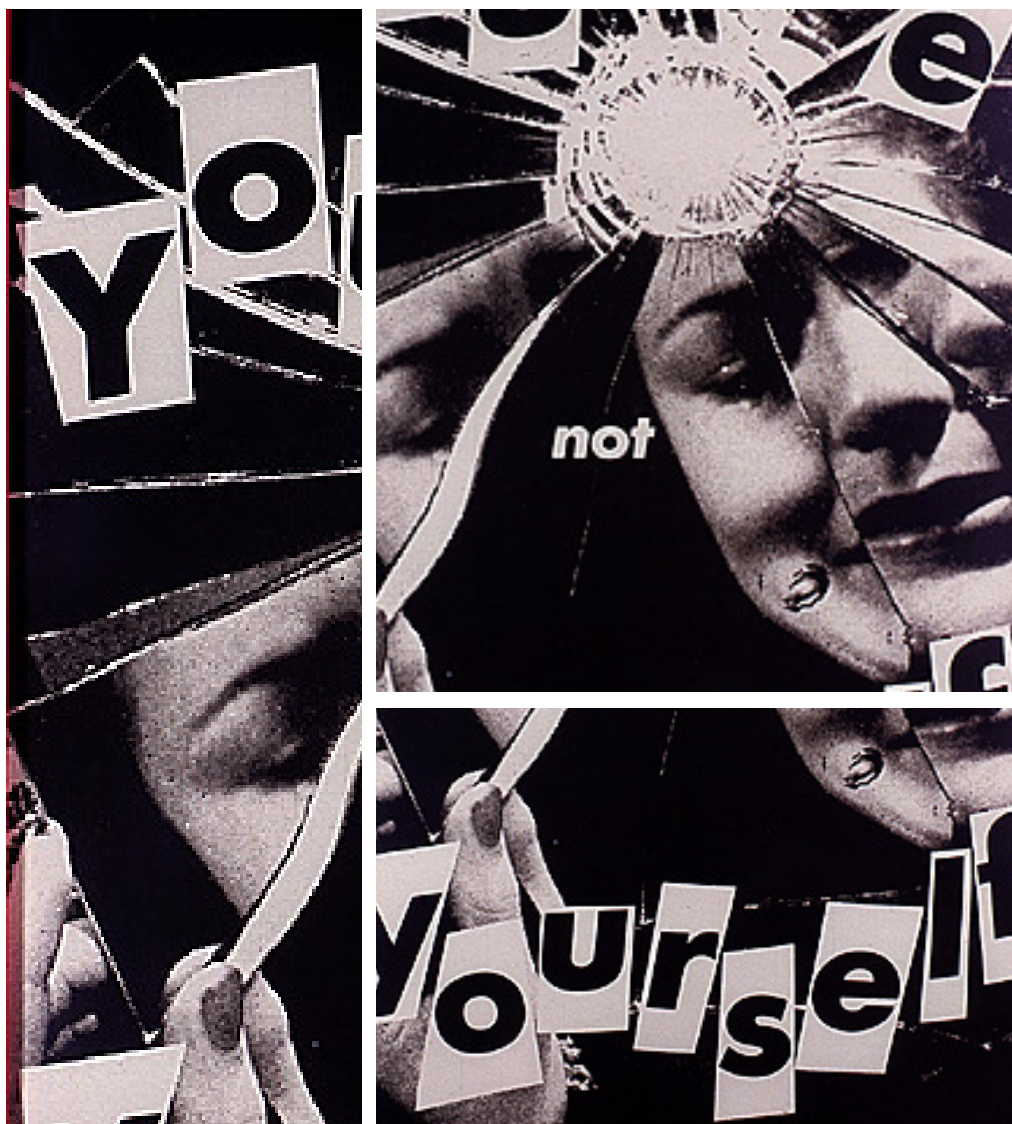


Fig. 3. Barbara Kruger. *You are not yourself* (1981)

15 ANRUBIA, E. (2008). *La fragilidad de los hombres. La enfermedad, la filosofía y la muerte*. Madrid: Cristiandad. Pág. 107

16 Término con el que designa Corbin su concepto de cuerpo. Citado en CORBIN, A, COURTINE, J. [et. al.]. (dirs.) (2005). *Historia del cuerpo. Del renacimiento al siglo de las luces*. Vol. 1. Madrid: Taurus.

III. Estratificación corporal

Esta investigación parte del concepto de un cuerpo transparente que denota fragilidad y que permite atisbar un interior conformado por capas.

La estratificación, de cuyas vetas se han extraído aquellos aspectos que responden a una naturaleza más quebradiza, se organiza en cinco niveles. Estas capas se irán sucediendo de manera secuencial ayudadas por un hilo conductor que conducirá de un estrato hasta el siguiente.

Las cinco capas que se han creado y que a lo largo de la investigación irán mostrando su vulnerabilidad, son: la piel, los fluidos, los huesos, el cuerpo patológico y la fragilidad mental.

Mediante un proceso de estratificación corporal, se pretenden evidenciar las cualidades de fragilidad que subyacen en cada una de las capas corporales escogidas, para, finalmente, conformar un prototipo alternativo de cuerpo.

3.1. Capa 1. La piel

Las manos quieren ver, los ojos quieren acariciar¹⁷

Goethe

Hablar de piel es hablar de límite, barrera, contenedor. La epidermis es el órgano más extenso del organismo, una superficie maleable y elástica que transmite información del exterior. Este envoltorio sensible con el que venimos al mundo, es también el límite aparente para los demás, nuestra identificación física y la parte del cuerpo capaz de ejercer un papel protector. Es un elemento que aísla del exterior a los órganos y huesos y al mismo tiempo comunica estímulos exteriores al cerebro.

A lo largo del epígrafe iré adentrándome paulatinamente en la capa de la piel; hasta llegar, finalmente, a la apertura de la misma. Lo que pretendo es constatar la condición de fragilidad de la dermis, focalizando el interés en lo que es su más icónica representación: la herida.

3.1.1. La piel cómo límite y barrera

La piel es transmisora de información de un sujeto a otro y crea una barrera entre el individuo y su ambiente, es el límite físico entre las relaciones humanas y la que separa el universo interior del exterior. Nuestro escudo

¹⁷ En HODGE, B. (1998). *Not architecture but evidence that it exists*. Lauretta Vinciarelli: watercolors. Harvard University Graduate School of Design. Harvard, pág. 130. Citado en PALASMAA, J. (2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, SL. Pág. 14

orgánico no se resiste a mostrar la inexorable huella del tiempo sobre el ser humano, es el reflejo más inmediato de nuestro interior y la superficie que de modo más evidente rebela las enfermedades o las pasiones. La epidermis se convierte en el reflejo de la vida y de sus altibajos; es, en definitiva, un catalizador de todas las experiencias, estímulos y sensaciones que abordan al ser humano.

Juhani Pallasmaa en su ensayo arquitectónico *Los ojos de la piel*¹⁸, expone como a lo largo de la historia de la arquitectura occidental el predominio de la vista y la ausencia del resto de los sentidos, han influido en la forma de pensar, enseñar y hacer crítica de la arquitectura, y como, consecuentemente, las cualidades sensuales y sensoriales han desaparecido de las manifestaciones arquitectónicas y artísticas. Para Pallasmaa la visión revela lo que el tacto ya conoce¹⁹, lo que nos permite pensar en el tacto como en el inconsciente de la vista:

Todos los sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del sentido del tacto; los sentidos son especializaciones del tejido cutáneo y todas las experiencias sensoriales son modos del tocar, y por tanto, están relacionados con el tacto. Nuestro contacto con el mundo tiene lugar en la línea limítrofe del yo a través de partes especializadas de nuestra membrana envolvente²⁰.

Ya en el siglo XVIII el filósofo Georges Berkeley teorizó sobre los sentidos, hermanando en sus reflexiones la vista y el tacto. Según sus propias palabras, independizada del tacto, la vista no podría “tener idea alguna de distancia, exterioridad o profundidad, ni, por consiguiente, del espacio o del cuerpo”²¹. Retomando estas reflexiones, Pallasmaa sostiene que “el ojo es el órgano de la distancia y la separación, mientras que el tacto lo es de la cercanía, la intimidad y el afecto. El ojo inspecciona, controla e investiga, mientras que el tacto se acerca y acaricia”²². Para el autor la piel lee la textura, el peso, y la temperatura de la materia.

En disciplinas como la arquitectura, el cuerpo se ha tomado como elemento de referencia ligado a la espacialidad y a la habitabilidad.

18 Ibid, pág. 14

19 Ibid, pág. 44

20 Ibid, pág. 10

21 HOULGATE, S. *Vision, reflection and openness. The hegemony of vision. From a hegelian point of view*. En LEVIN DAVID.M. (ed.) (1993). *Modernity and the hegemony of vision*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles. Citado en PALASMAA. J., op. cit., pág. 44

22 PALASMAA.J., op. cit., pág. 47

Alexander Tzonis y Liane Lefaivre en su artículo sobre el “rigor epidérmico”²³ distinguen tres categorías para referirse a las cualidades de los edificios: el rigor estructural, el rigor circulatorio y el rigor epidérmico. En el siglo XIX ya Gotfried Semper se refirió al concepto epidérmico aplicado a la arquitectura, asegurando que “el primer gesto arquitectónico es el cerramiento espacial por un tejido..., que separa el vacío del vacío, que establece los límites y que califica el lugar alrededor de un espacio convertido en hogar ... el origen de la arquitectura es, por tanto, ante todo textil, epidérmico y no constructivo”²⁴.

3.1.2. La piel panorámica. El cuerpo como paisaje

En este apartado, dedicado a lo que se podría denominar la piel panorámica, me centraré en una dermis que habita en un cuerpo deconstruido, ampliado y encuadrado hasta quedar reducido a texturas: el cuerpo entendido como paisaje.

Spencer Tunick realiza fotografías de grupos de miles de personas en los que la masa crea una piel colectiva. Este cuerpo global convierte el desnudo en paisaje; lo corpóreo lo inunda todo, es el exceso, agota y borra sus propios territorios, su entorno biológico. El cuerpo pierde su entidad individual y pasa de ser modelo u objeto de representación a convertirse en soporte efectivo y sujeto cuando participa en las performances comunales de Tunick. El desnudo colectivo entregado al espacio público altera la idea de paisaje y de ciudad, planteándose de este modo un diálogo con la realidad arquitectónica. La última convocatoria de Tunick esta prevista para septiembre de 2011 en Israel. En las nuevas fotografías le gustaría mostrar a su multitud desnuda flotando en las aguas ultra salinas del mar muerto y cubierta de su famoso lodo negro, supuestamente beneficioso para la salud.

Otra muestra significativa de estos nuevos paisajes arquitectónicos a partir de la dermis es la serie *Interiors* del colectivo artístico Aziz + Cucher²⁵. En este trabajo se muestran diferentes estancias confeccionadas a partir de fotografías de piel humana. Las habitaciones, metáforas visuales de la comunicación interior/exterior, así como de las relaciones entre lo artificial y natural que caracterizan todos sus trabajos, nos introducen en un espacio imaginario creado físicamente en el interior del cuerpo humano.

23 TZONIS, A [et. al.] (1996). “Le rigorisme épidermique”. Revista *A.M.C.* N° 70, págs. 78-81. Citado en GONZÁLEZ, X. (1998) “Envoltura versus fachada: el concepto epidérmico”. *Revista de arquitectura + tecnología. A + T.* N° 11, págs. 11-43.

24 Ibid, pág 11-43

25 Anthony Aziz (Massachusetts, EE.UU., 1961) y Sammy Cucher (Lima, Perú, 1958) comienzan su colaboración artística en 1990. Su trabajo, que se centra en proyectos fotográficos y escultóricos, explora los efectos que las nuevas tecnologías producen sobre el cuerpo humano y reflexiona sobre los problemas de identidad del individuo .

La piel que recubre estos espacios se muestra como límite y barrera con lo exterior. El espectador se encuentra con interiores vacíos, desprovistos de cualquier elemento decorativo que identifique el lugar en el que se encuentra. El individuo se ve privado de cualquier rasgo que le pueda identificar como tal, ya sea como contenedor de estas estancias, o bien como morador de las mismas. Desubicado, perdido, vaga de una habitación a otra sin encontrar un lugar apropiado en el que quedarse. Los problemas de identidad y comunicación son fruto de la desorientación provocada por estos lugares inventados, naturales pero al tiempo artificiales, manipulados digitalmente en pos de una indefinición del individuo y su identidad²⁶.

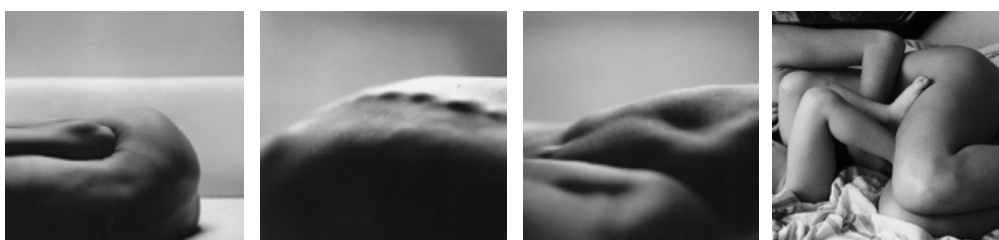


Fig. 4. Jana Ilkova. *Body* (1997)

Siempre a partir de la piel, artistas actuales como Jana Ilkova²⁷ (Fig.4) o Robert Davies²⁸ configuran otro tipo de paisajes aislando partes concretas del cuerpo y descontextualizándolas. La escala se convierte en el rasgo más significativo de su trabajo, como muestra el proyecto de Davies *The body*, serie realizada en 1993 en la que retrata desde una perspectiva aérea y con planos cortos el cuerpo humano. Lo más interesante del trabajo es el acto íntimo que establece el artista a la hora de tomar las fotografías. Los individuos fueron retratados con una cámara de medio formato diseñada para trabajar a escasos centímetros de la piel, como expone el propio Davies en un artículo de la revista EXIT²⁹:

Los negativos los revelé a cerca de veinte veces su tamaño real , haciendo que el asunto (la parte del cuerpo) pasara de una idea de representación a otra. Las partes más pequeñas, íntimas y sensuales de nuestros cuerpos parecían haberse convertido en grandes extensiones de tierra o paisaje,

26 Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. MUSAC. [Fecha de consulta:22/06/11]. Disponible en <<http://www.musac.es/index.php?obr=35>>

27 Artista nacida en Topolkany (Eslovaquia) en 1978. Las personas que retrata quedan atrapadas en gestos y fragmentos, logrando transmitir su estado de ánimo. Para ampliar información se sugiere visitar su web [Fecha de consulta:28/06/11]. Disponible en <<http://www.janailkova.com>>

28 Artista nacido en Birmingham (Reino Unido) en 1964. En sus fotografía trabaja con el cuerpo humano deconstruido basándose en nuestra experiencia perceptiva del mundo. Para ampliar información sobre su trabajo, se recomienda visitar su web: [Fecha de consulta: 28/06/11]. Disponible en <<http://www.robertdavies.uk.com>>

29 EXIT, es una revista trimestral, temática y bilingüe (español / inglés) dedicada a las artes visuales más características del siglo XXI. Consultado en EXIT MEDIA [Fecha de consulta: 14/07/11]. <<http://www.exitmedia.net/prueba/esp/infos/exit.html>>

aplanadas por una suave luz directa. Y daba al vello de nuestros cuerpos el aire de gruesos cables o delicada flora dependiendo de la edad y la etnia³⁰.

Ya Robert Mapplethorpe mostró en sus fotografías sugerentes fragmentos de anatomía que configuraban paisajes generados a partir del desnudo. John Coplans se autorretrataba mediante primeros planos ampliados, a menudo en forma de dípticos o trípticos de gran formato. A través de las partes de su cuerpo mostraba una epidermis endurecida y ajada, aunque jamás mostraba su cabeza. He querido mencionar los trabajos de estos fotógrafos por lo significativo de la pérdida de la identidad del individuo a favor de la democratización de la piel (rasgo que he querido subrayar en esta parte del trabajo y que también identifica a artistas que están en activo actualmente, como Rafael Navarro³¹ o Herlinde Koelbl³²).

3.1.3. El cuerpo doliente. La apertura de la piel: la herida

La herida es la memoria del cuerpo; memoriza la fragilidad, el dolor, es decir, su existencia real. Es una defensa en contra del objeto y de las prótesis mentales ³³.

Gina Pane

Nuestro contacto con el mundo tiene lugar en la línea limítrofe del yo, a través de partes especializadas de nuestra membrana envolvente. La piel es un potente elemento comunicativo capaz de explicitar la vulnerabilidad corporal. Hablar, por tanto, de piel es hablar también de su debilidad, indefensión que deriva en una epidemia marginal cuyo símbolo es la herida. Veremos como esta herida trasciende para convertirse, a su vez, en un potente elemento capaz de narrar nuestras experiencias.

La herida despoja al ser humano de su relativa seguridad para mostrarle débil, permanentemente inacabado y tributario del azar y del error. Es una

30 DAVIES, R. (2011) "Similitudes y diferencias". *EXIT*. N.º 42, *El cuerpo como objeto*, págs.68-75.

31 Nace en Zaragoza (España) en 1940. Es uno de los pioneros que ha considerado la fotografía como obra de arte en España. Trabaja con formas abstractas a partir del desnudo femenino.

32 Fotógrafa autodidacta nacida en Lindau (Alemania) en 1939. Destaca por los retratos que realiza a políticos alemanes, aunque a nosotros nos interesa especialmente por su serie de fotografías recogidas en el libro *Strong Women*, en las que la piel es tratada a modo de textura. Para ampliar información sobre la artista, se recomienda visitar su web. [Fecha de consulta: 21/06/11]. <<http://www.herlindekoelbl.com/>>

33 PANE, G. (1990). *Gina Pane*. Catálogo del Palau de la Virreina. Barcelona. Pág. 34. Citado en G.CORTÉS, J.M, op. cit., pág. 85

huella que anuncia la mutabilidad del ser y que se afirma en la superficie para asegurar una adhesión más profunda en el interior. Desde su nacimiento el hombre aparece mutilado, herido. Ya dijo Gunter Brus que “el primer corte importante se produce a los primeros minutos de nacer y se refiere al cordón umbilical”³⁴.

Son muchos los artistas que han tomado su propia corporalidad como campo de investigación y experimentación; convirtiéndose la epidermis en la parte más accesible para mostrarse al mundo. David Nebreda somete su piel a experiencias extremas de autocastigo que incluyen los cortes sangrantes o el cosido de la piel. Gina Pane también interviene su propia piel realizándose agresiones voluntarias por donde se debilita el cuerpo, se escapa la vida y se accede a una nueva situación física y mental*. El vestigio que queda de estas incisiones adquiere una gran carga simbólica: la cicatriz se convierte en metáfora de una vida herida.

La tradición del martirio se ha filtrado en las manifestaciones artísticas contemporáneas: los cuerpos heridos y mutilados, originarios de la tradición cristiana han trascendido hasta las acciones de artistas de nuestro tiempo. Este rechazo al *cuerpo ideal* es especialmente significativo a partir de las acciones de corte radical del accionismo vienés, que inevitablemente han influido en las performances de artistas contemporáneos como Orlan o Stelarc. Estas prácticas, que juegan a transgredir los niveles de tolerancia del cuerpo humano, engarzan con tradiciones milenarias; ya en el siglo XI las mujeres de tribus del norte de África se realizaban enormes incisiones en la zona de ombligo y pubis, en rituales que invocaban la fertilidad. La experiencia ritual de la piel a partir de las heridas y cortes que se autoinflinge Pane, la aproximan a las prácticas religiosas de los pueblos primitivos.

José Miguel G.Cortés³⁵ en su ensayo *El cuerpo mutilado*, expone que el cuerpo está sometido a unos niveles de enajenación de los que le es imposible escapar. La sociedad crea una situación jerárquica de control sobre todas las partes del cuerpo, consiguiendo cada día un mayor grado de descorporización de los seres humanos, limitando considerablemente las posibilidades expresivas del cuerpo. A través de la agresión y la automutilación, el artista se convierte de nuevo en dueño de su propio cuerpo y aparentemente consigue huir de las imposiciones sociales.

La herida, según Pedro A. Cruz Sánchez, transforma nuestro cuerpo en un cuerpo doliente que persigue la *apertura de la piel*, es decir, la subversión del *status quo* proporcionado por la *piel cerrada* y su constitución como inquebrantable límite del yo:

34 G. CORTÉS, J.M., op.cit., pág. 100

35 G. CORTÉS, J.M. op. cit., en relación al tema del control sobre el cuerpo nos invita a leer BETTELHEIM, B. (1971). *Les blessures symboliques*. Paris: Éditions Gallimard

La piel actúa como un *cierre orgánico*, como un silencio armonizador que unifica cada una de las partes del cuerpo bajo una misma *estructura arquitectónica*; por medio de la herida, la piel se despliega, al contrario, como una apertura performativa que, al operar mediante la dispersión, carece de capacidad vertebradora alguna y representa al cuerpo en la ligereza de la pérdida³⁶.

De esta afirmación se deduce como la piel pierde su *vacío lingüístico* al hallarse ocupada por la herida, convirtiéndose en una superficie narrativa y en espacio de representación. La piel abandona, por tanto, su función delimitadora y deja de actuar como represora del cuerpo en el momento en el que se profana su superficie. La editora de la revista EXIT, Rosa Olivares³⁷ se refiere a la piel como un diario frágil y perecedero, sobre el que se escribe insistentemente la vida. Cada marca, cada cicatriz, se convierten en eficaces transmisores de nuestras experiencias.

Los artistas que trabajan en la categoría de cuerpo doliente, transforman la piel en un eficaz espacio narrativo; la herida se convierte en la representación física del dolor, entendiéndose este como un “exceso lingüístico”:

Igual que una marca, una membrana puede ser un delimitador, una división no-espacial entre dos espacios adyacentes. Igual que un contorno en el dibujo es lo que separa y define dos formas, dos campos de color, o dos espacios, una membrana en anatomía es lo que separa dos regiones de constitución diferente. Puede ser, por consiguiente, que la piel no es una parte del cuerpo sino una condición de su inteligibilidad, un marcador de la diferencia oposicional entre dentro y fuera, cuerpo y mundo³⁸.

Para abordar el tema de la herida desde un punto de vista artístico, he tomado como referencia varias exposiciones celebradas en la última década del siglo XX. La exposición de arte corporal *Wounds. Between Democracy and Redemption*³⁹, celebrada en Museo de Arte Moderno de Estocolmo en el año 1998, reivindicó una vuelta al panorama público y social del artista, entendido

36 CRUZ SÁNCHEZ, P.A., op. cit., pág.123

37 OLIVARES, R. (2001). Editorial: “Escrito sobre la piel”. *EXIT*.N.º 2, *Sobre la piel*. Mayo, junio y julio 2001, págs. 8-9

38 ELKINS, J. (1999). *Pictures of the Body. Pain and Metamorphosis.*, pág. 36. Stanford: Stanford University Press. Citado en CRUZ SÁNCHEZ, P.A., op. cit., pág.129

39 *Wounds, Between Democracy and Redemption*. (14 de Febrero- de Abril de 1998). Estocolmo. Moderna Museet. Congregó a artistas de un amplio espectro cronológico, desde Géricault a Kiki Smith pasando por, Francis Bacon, Louise Bourgeois o Marina Abramovic.

éste como un individuo “rasgado y exhibido como espectáculo público”⁴⁰. Ana María Guash⁴¹ ha comentado a este respecto que Wounds (heridas) supuso un punto de inflexión para la experiencia pública del cuerpo, abriendo los interiores de los artistas a los espectadores través de altas dosis de impacto. En la misma línea pueden encuadrarse las muestras *Corporal Politics*⁴² y *Sensation*⁴³. Esta última partió del presupuesto de que el arte no puede ser concebido sino como un lugar en el que los artistas deben enfrentarse al sexo, la agresividad, la represión y la muerte. En *Corporal politics* el cuerpo fue presentado en su vulnerabilidad, en sus aspectos más mórbidos y desarticulados; en sus marcas y protuberancias, en el punto dónde lo individual y lo social se hacen más porosos. La herida, como símbolo de el cuerpo frágil y quebradizo que poseemos, estuvo presente en todo momento en las tres exposiciones, provocando una serie de sensaciones que pusieron a prueba la capacidad de conmoción del público.

La cicatriz

Como vestigio de las heridas están las cicatrices: las que son accidentales, las voluntarias, las que se realizan con fines rituales, las que tienen carácter iniciático, aquellas que se ven desde lejos, las que son invisibles... Olivares⁴⁴ dice que no importa en que categoría se inscriban; todas ellas se manifiestan como una señal de identificación: participan de la identidad del personaje que, cuando las exhibe, les da vida. “El cuerpo marcado, es solamente un cuerpo con historia. Con una historia que cuenta para el que la quiera leer, para el que la pueda entender”⁴⁵.

En esta estadificación de la herida, en la *categoría de la cicatriz*, puede inscribirse la obra del mencionado David Nebreda. El artista, nacido en Madrid en 1952, plasma sin miramientos toda su experiencia de autocastigo y vejación. Las manifestaciones plásticas de Nebreda, complicadas de digerir; se caracterizan -como en el caso de Gina Pane- por su acentuada naturaleza ritual. Los espacios acotados y de carácter sagrado en los que sitúa su cuerpo sacrificado: esquelético y lleno de llagas, convierten a Nebreda en una especie de *Ecce Homo* posmoderno. El artista vive recluido y se niega a medicarse para la esquizofrenia que le diagnosticaron hace años (“Mi propia

40 GUASCH, A.M. (2002). *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza., pág. 251

41 Ibid., pág 251

42 *Corporal Politics*. 12 de Diciembre de 1992- 14 de Febrero de 1994. Cambridge, MIT List Visual Art Center. Entre los artistas participantes se encontraban Annete Messenger, kiki Smith o Robert Gober

43 *Sensation*. Young british artist from the Seatchi collection. 18 de Septiembre- 22 de Diciembre de 1997. Londres, Royal Academy of Arts. Entre los artistas seleccionados se encontraban Damien Hirst o Sarah Lucas.

44 OLIVARES, R. “Lo eterno y lo efímero: historias del cuerpo”. *EXIT*. N.º 2, *Sobre la piel*. Mayo, junio y julio 2001, págs. 16-22

45 Ibid., pág. 16-22

realidad es bastante peor que las fotos”⁴⁶.)

Nebreda se comunica con nosotros a través de la piel (piel enjuta que se convierte casi es su último vestigio , que nos sigue recordando su cualidad humana, tal es el nivel de ausencia de carne que vemos en sus fotografías) Este imaginario de degeneración -que remite inevitablemente a los cadáveres andantes de los campos de exterminio nazis- contrasta con el rigor y la perfección de sus tomas. Como dice Ramírez, Sus fotografías, cuidadas hasta el extremo, son “creaciones artísticas en sentido estricto”⁴⁷ y no exclusivamente documentos humanos que plasmen su situación.

La cicatriz es, desde el punto de vista artístico, un elemento de potente carga lírica. Obviamente, estas incisiones quedan en la memoria, pero también sobre la piel; todos tenemos marcas sobre nuestro cuerpo, señales que permanecen en nuestros recuerdos y que marcan nuestras vidas. Así como la herida es eventual y acaba cerrándose, la cicatriz se prolonga en nuestra piel de una forma eterna, hasta la muerte.

Las escarificaciones son manifestaciones características del arte tribal y se realizan, generalmente, en personas de piel oscura en las que la tinta de los tatuajes sería inapreciable. La artista Hannah Wilke alude estas marcas abultadas, auténticas cicatrices imborrables, en su serie de trabajos *S.O.S. Starification Series*, realizada entre 1974 y 1982. Wilke interviene su cuerpo colocándose pegotes de chicle en distintas partes de su anatomía, acción sobre la que Juan Antonio Ramírez se ha manifestado opinando que, “Más parecían ‘estrellas’ (*stars*), ciertamente, que cicatrices (*scars*) o escarificaciones propiamente dichas”⁴⁸. La artista utilizó estratégicamente las formas del chicle creando protuberancias que, como sugieren sus palabras, inquietaban a Ramírez: “Había algo ambiguo y fascinante en esas imágenes que evocaban granos, pústulas o verrugas, enfermedades desagradables de la piel, pero que se exhibían en la desnudez de un cuerpo joven y deseable, en poses próximas a las de las antiguas pin ups”⁴⁹.

En consonancia con el trabajo de Wilke está la obra de Daniele Buetti. Sus peculiares composiciones fotográficas, en las que modifica conocidos anuncios publicitarios para convertirlos en críticos iconos de nuestro tiempo, se han convertido en su seña de identidad. En las inscripciones marcadas a fuego digitalmente sobre la piel de las *modelos-reses*, podemos leer marcas como “Bulgari” o “Cartier”. Estas modificaciones con cicatrices sobre los rostros de las modelos, pertenecen a un molde standard en el discurso sobre belleza y estilo de vida actual.

46 Declaraciones del artista a Juan A. Ramírez, como aclara el Catedrático en la nota nº 40 de *Corpus Solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo* acerca de la conversación mantenida con Nebreda en su estudio de Madrid en el 11 de Febrero de 2002.

47 RAMÍREZ, J.A., op.cit., pág. 81

48 Ibid, pág. 108

49 Ibid, pág. 108



Fig. 5. Spencer Tunick. *Mexico City 7* . (2007)

3.2. Capa 2. Fluidos

El cuerpo transparente que se está analizando en esta investigación, permitirá observar un interior estratificado. Este apartado se centra en la capa que viene tras la piel: la de los fluidos. Este segundo nivel se aproximará de nuevo a la fragilidad, aunque profundizará -utilizando los fluidos como hilo conductor-, en el segundo de los temas que nos ocupa: la falta de control que tenemos sobre nuestro propio cuerpo.

El tema de los fluidos corporales ha sido considerado desde diferentes perspectivas; comenzando con un breve acercamiento histórico-artístico que abarca teorías dispares en torno a los mismos. El análisis parte de la Teoría de los humores de Hipócrates para terminar considerando posturas más contemporáneas en torno a la abyección.

3.2.1. Historia de unos fluidos: de humores y abyecciones

La salud del hombre es un estado dado por la naturaleza, la cual no emplea elementos extraños sino una cierta armonía entre el espíritu, la fuerza vital y la elaboración de los humores⁵⁰.

Hipócrates

A. Teoría de los humores de Hipócrates.

Hipócrates, hacia el año 400 a.c., desarrolló una teoría de la personalidad basada en lo que se denominaron humores. El pensador griego creyó que los cuatro humores corporales -sangre, bilis negra, bilis amarilla y flema- eran fluidos que variaban su proporción de acuerdo con el carácter de los individuos, determinando una personalidad o un temperamento concreto. Los humores, además, estaban unidos a los cuatro elementos: tierra, aire, fuego y agua; de los que se creía que formaban la estructura del universo. Asimismo, estos cuatro elementos se correspondían con las cuatro potencias fundamentales establecidas por Galeno en su Doctrina de los temperamentos⁵¹: cálido, frío, seco y húmedo.

La teoría hipocrática o doctrina de los humores y los temperamentos, describe cuatro categorías elementales, creando una biotipología en la que se puede inscribir a todos los hombres. Esta teoría distingue los siguientes tipos de individuos⁵²:

50 VINTRÓ, E. (1973). *Hipócrates y la nosología hipocrática*. Barcelona: Ariel. Pág. 22

51 Puede encontrarse un estudio pormenorizado de la doctrina galénica de los temperamentos en PINILLOS; LÓPEZ PIÑERO, J.M. [et. al.]. (1965). *Constitución y personalidad*. Madrid: Ediciones del Consejo Superior de investigaciones científicas

52 Ésta clasificación aparece en FUENTE FREIRE, J.A. de la, (2002). *La biología en la antigüedad y la Edad Media*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca. Pág. 88.

1. Sanguíneos. En ellos predomina la sangre y son activos e impulsivos
2. Flemáticos. En ellos predomina la flema y son sosegados y pacientes.
3. Coléricos. En ellos domina la bilis amarilla, son irritables y en sus reacciones no existe correspondencia entre las causas y sus efectos.
4. Melancólicos. En ellos predomina la bilis negra y son apáticos y melancólicos.

Esta clasificación antropológica permaneció vigente durante muchos siglos, ya que hasta mucho más adelante no se consideraron criterios alternativos. La trayectoria que marcó Hipócrates con su clasificación de los cuatro humores estuvo, como se ha visto, posteriormente asociada a aspectos físicos y, como derivación, a aspectos de la personalidad. Tachada muchas veces de desfasada, esta clasificación de los tipos hipocráticos ha llegado hasta nuestros días adaptada a la Grafología.

B. Lo abyecto

... EL CUERPO LESBIANO LA CIPRINA LA BABA LA SALIVA EL MOCO EL SUDOR LAS LÁGRIMAS EL CERUMEN LA ORINA... LOS EXCREMENTOS LA SANGRE LA LINFA LA GELATINA EL AGUA EL QUILO EL QUIMO LOS HUMORES LAS SECRECIONES EL PUS LAS SANIES LAS SUPURACIONES LA BILIS...⁵³

La escritora Monique Wittig, comienza su libro *El cuerpo lesbiano* enumerando una serie de fluidos corporales que remiten a la función residual del cuerpo. Se trata de una sucesión de emanaciones que suelen estar asociadas con el asco y la aversión. Estos fluidos expulsados serán los que constituyan para Julia Kristeva lo abyecto, lo arrojado, lo que está, en definitiva, fuera del sujeto.

Este imaginario de desechos corporales plasma un cuerpo como los del poeta Georges Bataille⁵⁴, ausente de belleza, orden y sentido. Lo corpóreo se convierte en algo que ya no posee el aura de lo bello y lo sublime, sino que se transforma en su contrario, es decir, en lo obsceno, en lo impúdico, en lo degradante, en lo abyecto.

Lo abyecto como categoría estética se inspira en la noción psicoanalítica de la abyección, tal como la formula Kristeva en su obra *Poderes de la perversión*⁵⁵. La autora describe la expulsión de lo considerado abyecto como una condición necesaria para la formación sexual, psicológica y social de la identidad. La abyección está relacionada con el contexto cultural del individuo (arte,

53 WITTIG, M., (1977). *El cuerpo lesbiano*. Valencia: Pre-textos. Pág. 20-21

54 Para Bataille, lo informe es la forma que se deshace. Éste término estaba destinado a permitir pensar la supresión de todas las fronteras por las que los conceptos organizan la realidad. Se puede ampliar información consultando: NAVARRO, G. (2002). *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*. Barcelona: Anthoropos editorial. Pág. 53

55 KRISTEVA, J., (1998) *Poderes de la perversión*. México: Siglo Veintiuno. Pág. 11

literatura, filosofía, etc.), y se conecta con las prácticas transgresivas en general, con la experiencia de cruzar límites y manejar prohibiciones. Dice Hal Foster, que en Kristeva “la ambigüedad crucial es su deslizamiento entre la operación de abyectar y la condición de ser abyecto. Una vez más, abyectar es expulsar, separar; ser abyecto, por otra parte, es ser repulsivo, estar atascado, ser lo bastante sujeto únicamente para sentir esa subjetualidad en riesgo”⁵⁶. El autor continúa diciendo que “Para Kristeva la operación de abyectar es fundamental para el sostenimiento tanto del sujeto como de la sociedad, mientras que la condición de ser abyecto es corrosiva de ambas formaciones”⁵⁷.

Hay otro de los aspectos de la abyección que me interesa destacar especialmente, ya que aborda el tema de la falta de control sobre nuestro propio cuerpo (uno de los temas centrales sobre los que se está desarrollando el trabajo). En este sentido, son especialmente elocuentes las palabras de Jose Miguel G. Cortés, que manifiesta que “lo abyecto es el triunfo del cuerpo sobre la mente, el delirio, la pérdida del control, la carne deteriorada, los desechos expulsados”⁵⁸. Una vez más, puede comprobarse como el cuerpo responde a una realidad autónoma; por lo que en numerosas ocasiones se mostrará indómito.

Kristeva sostiene que “lo abyecto, provoca un estado de crisis y de repugnancia que perturba la identidad personal, que pone a prueba los límites de resistencia y tolerancia del orden social”⁵⁹. En la misma línea de pensamiento pueden encuadrarse las palabras de Credd⁶⁰, que sostiene que “Las imágenes de sangre, vómito, pus, mierda, etc., son centrales en nuestras nociones culturales/sociales construidas sobre lo horrorífico ... las imágenes de los desperdicios corporales amenazan al sujeto, en relación a lo simbólico, como íntegro y característico”

Clasificaciones abyectas

Desde las convulsas décadas de los sesenta y setenta y la posterior recaída en la generación del noventa; la abyección sigue presente en las salas de los museos de todo el mundo. No resulta sorprendente encontrar artistas que continúan utilizando las heces, la sangre, la orina y demás fluidos corporales como un elemento más de la sintaxis del lenguaje artístico. Estas manifestaciones están tan extendidas en el panorama artístico actual, que casi han hecho desaparecer la capacidad de asombro y convulsión del espectador.

Los pioneros en explorar las zonas vetadas del cuerpo con una

56 FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal. Pág. 157

57 Ibid, pág. 160

58 G. CORTÉS, J.M., op. cit., pág. 199

59 KRISTEVA, J., op. cit., pág. 11

60 CREED, B., (1993). *The monstrous-Feminine (Film, Feminism, Psychoanalysis)*. Londres, Routledge., pág. 13. Citado en G. CORTÉS. J.M., op. cit., pág. 199

finalidad transgresora fueron Bataille y Daumal, aunque no llegaron a rozar la abyección. Podemos situar en el accionismo vienesés en el momento en el que comienza una indagación de lo corporal que convierte los cuerpos en un mero soporte de lo artístico.

Según Jean Clair⁶¹, artistas como Brus, Muehl, Nitsch o Schwarzkogler, practicaron una reducción de lo humano a su presencia corporal, despojando a ésta de su carácter sagrado. Éste teórico se enfrenta a la postura de sublimación de Kristeva, rechazando lo abyecto en el arte. Clair opina que todas las obras en las que los desechos corporales son los protagonistas, alejan al arte de su función crítica y de emancipación, poniéndolo al servicio de la reducción de lo humano a su mero carácter objetual. Para el escritor, el cuerpo abyecto corre el riesgo de convertirse en un residuo más. Su propósito no es otro que recuperar la capacidad crítica del arte y una cierta idea del gusto, como ejemplifica su frase “nunca la obra de arte había sido tan cínica ni le había gustado tanto rozar lo escatológico, lo que mancha y la basura como en la actualidad”⁶²

Lo que caracteriza a las obras de Andrés Serrano, Cindy Sherman, Nebreda, o Chris Burden entre otros, es, precisamente, que permiten que surja lo más material de nuestro cuerpo, lo que habíamos reprimido. Por muy discutibles o censurables que sean algunas de sus prácticas, no puede olvidarse el papel tan destacado que han desempeñado a la hora de hacer del ámbito corporal un espacio crítico para plantear conflictos.

Para constatar la vigencia del arte abyecto en el momento artístico actual, se van a analizar figuras de artistas cuyas obras, de un modo u otro, pueden inscribirse en esta tendencia. Me interesa especialmente centrarme en aquellos creadores que están en activo en estos momentos y no realizar una exhaustiva revisión artística acerca de la abyección (aunque por supuesto haré alusión a artistas que han marcado precedente cuando sea necesario). Para comenzar este recorrido abyecto, se ha establecido una clasificación a partir de los siguientes fluidos corporales: las heces, el semen y el flujo, la orina y la sangre.

Las heces

La mierda que es, según Freud, crucial en el proceso de constitución del sujeto. También aparece con singular protagonismo en el arte contemporáneo desde que Manzoni decidiera enlatarla y venderla al precio que tenía el oro en el mercado. En su autorretrato *Cara cubierta de excrementos*, David Nebreda aparece con la cabeza completamente cubierta de mierda, en lo que para Juan Antonio Ramírez supone “una de las creaciones más verdaderamente abyectas de todo el siglo XX”⁶³. Nebreda estuvo guardando sus excrementos durante bastante tiempo en el frigorífico, reformulando de otro modo “el problema de la conservación que se planteó Piero Manzoni con las latas de *Mierda de artista* (1961)”⁶⁴

61 CLAIR, J. (2004). *De Immundo*. París: Galilée. Pág. 29.

62 Ibid., pág. 29

63 RAMÍREZ, J.A., op. cit., pág. 90

64 Ibid., pág. 90

Desde principios de los años ochenta, Gilbert & George han estado realizando algunas piezas en las que se muestran excrementos sin ningún pudor. Una de las más impactantes es *Shited (cagado)*, obra en la que la mierda les llovía -literalmente- encima. Será más adelante, ya en la década de los noventa, cuando den un paso hacia delante en su representación de las deyecciones humanas, como se puede ver en *Naked Shit (Mierda desnuda)* de 1994. En esta obra aparecen unos excrementos en estado erecto que se relacionan con los cuerpos de los propios artistas; que figuran desnudos en una situación de evidente abandono. A este respecto, los artistas dicen que “Con traje o sin él, somos seres humanos llenos de complejidad, de diferencias. Estamos desnudos, llenos de mierda, y eso es lo que intentamos mostrar. Es un tipo de existencia, el realismo de la existencia”⁶⁵. En esta pieza, el cuerpo queda reducido a simple materia orgánica, como continúan aclarando los artistas: “Se le da a la mierda, también, su carácter nutritivo pues, estamos constituidos por esa materia biológica que se recicla y que nos alimenta en un bucle constante”⁶⁶.

Gilbert & George dejan a un lado las convenciones sociales y exaltan los aspectos más vulgares de la existencia, realizando una rotunda crítica a la sociedad hipócrita en la que vivimos.

Win Delvoye, asesorado por un equipo de científicos e ingenieros, fabricó en 2002 una máquina a la que bautizó *Cloaca*. Esta pieza, más conocida como *La Machine à Merde (máquina de hacer mierda)*, es capaz de procesar dos comidas diarias y transformarlas en heces químicamente exactas a las humanas. Desde que realizara su primera máquina, Delvoye ha estado produciendo nuevas *Cloaca* en distintos tamaños y exhibiéndolas en museos y galerías de todo el mundo. Además, la instalación ha adquirido tintes mercantiles convirtiéndose en una factoría que vende auténticas heces-Cloaca envasadas al vacío (tanto en galerías de arte como a través de la web el artista); lo que remite -de nuevo- a aquellas latas que elaboró Manzoni casi cuarenta años antes.

Entre la serie de artistas que transforman lo excremental en artístico, es interesante destacar el trabajo de Santiago Sierra. En la obra *21 módulos antropométricos de materia fecal humana contruidos por la gente de Sulabh International*, el artista trata las heces de un modo minimalista al condensar su forma en bloques. Según dice Sierra en su página web:

... Se construyeron veintiún módulos de material fecal humano ... La materia fecal fue recolectada en nueva Delhi y Jaipur habiendo reposado tres años desde su deposición, lo que a efectos sanitarios la hace comparable a la tierra. Fue luego mezclada con fevicol, un aglutinante plástico, y secada en moldes de madera⁶⁷.

65 G. CORTÉS, J.M. (2007). *Gilbert & George: escenarios urbanos*. Donostia - San Sebastián: Editorial Nerea. Pág. 54

66 Ibid, pág 54

67 Extraído de la página web del artista. [Fecha de consulta:12/06/11]. Disponible en <http://www.santiago-sierra.com/200709_1024.php>

La realización de la obra fue posible gracias al patrocinio de la asociación Sulabh Internacional of India, cuyos trabajadores aceptaron trabajar sin cobrar. Las personas que pertenecen a este movimiento sanitario han de aceptar por nacimiento la penosa tarea de acarrear materia fecal humana. Los bloques de excrementos, fueron finalmente expuestos en la galería Lisson de Londres del 30 de noviembre de 2007 al 19 de enero de 2008.

La primera impresión que se tiene al situarse delante de estos bloques no es de conmoción, asco o rechazo; ya que a primera vista no sabemos que están compuestos por heces. En este caso, lo abyecto de la pieza no es el material que la conforma, sino las connotaciones que ésta acarrea.

Semen y flujo

Philippe Meste realiza entre 2004 y 2007 su obra *SpermCube*. El artista proyectó una escultura en forma de cubo transparente con un metro cúbico de semen congelado en su interior (Marc Quinn ya había congelado su sangre para hacer una escultura de su cara). Considerando que un hombre eyacula como máximo diez mililitros de esperma, hicieron falta alrededor de cien mil eyaculaciones para llevar a cabo este excepcional proyecto artístico. Para lograr llevar a cabo el experimento -cuya finalidad era reunir un metro cúbico de esperma mediante donaciones anónimas-, Meste se vio obligado a desarrollar su iniciativa como un proyecto colectivo. A través de una página web, la iniciativa estuvo abierta a la participación de todo aquél que deseara colaborar -se podía solicitar un kit de donante a través de internet-. Además, el artista colocó puntos de donación en stands de diversas ferias alrededor del mundo con el fin de recolectar muestras. La obra es una especie de monumento minimalista que alberga esperma congelado, todo ello contenido en un cubo transparente refrigerado de una tonelada de peso. La escultura se inauguró en junio de 2006 en el *Z33 Art Center de Hasselt*, Bélgica.

El semen es un material recurrente en las obras de Meste, como volvemos a advertir en su instalación *Miroir*. Durante el mes de enero de 2003, cubrió las salas de la galería *Jousse Entreprise* de espejos y eyaculó sobre todos ellos haciendo una clara alusión a la técnica del dripping de Jackson Pollock (en la que se intuye una metáfora del acto de hacer pis). Formalmente, el resultado quizá se aproxime más a las *Piss Paintings* (pinturas meadas) que realizó Warhol en 1961; pero lo que parece evidente es que ambos referentes subyacen en la obra. Otro precedente significativo lo encontramos en la obra de Vitto Acconci *Seedbed*, de 1972. En esta acción el artista se colocó bajo una rampa construida en la *Galería Sonnabend* y durante tres semanas, se masturbó ocho horas al día, observando por las rendijas las reacciones de los visitantes a la performance. Por si fuera poco, Acconci proyectaba su voz con la ayuda de un altavoz relatando en voz alta las fantasías sexuales que le inspiraban los visitantes que andaban por encima⁶⁸.

Volviendo a la obra de Meste, en *Miroir* las gotas de semen se escurren por su superficie lisa y vertical de manera azarosa y se secan formando estructuras blanquecinas. Cuando el artista elaboró estos Miroirs sólo se

68 Para completar información sobre esta performance, se recomienda consultar el libro AZNAR ALMAZÁN, S. (2006). *El arte de acción*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea S.A. Pág. 79

podía ver él mismo delante de los espejos, en un ejercicio de autoafirmación cargado de onanismo, pero tan pronto se produce la inauguración de la exposición y los espejos se llenan de gente, la obra se renueva adquiriendo un significado completamente distinto: en un ejercicio de rabia el artista ha eyaculado sobre nosotros, al igual que antes lo había hecho sobre modelos como Kate Moss para la serie *Aquarelle*.⁶⁹

En 1975 Carolee Schneemann realizó la performance *Interior Scroll*. En la acción la artista extrajo de su vagina un rollo de papel con un texto escrito que iba leyendo al público, evocando el flujo vaginal. En el ensayo *El cuerpo disuelto*, se dice acerca de esta obra de Schneemann que "El monstruo que sale de sus entrañas, unido a la posición antiestética del cuerpo, muestra, por negación, el modo en que socialmente ciertas funciones del cuerpo son consideradas obscenas"⁷⁰.

La orina

La obra de Helen Chadwick *Piss flowers*, realizada en 1991, consta de una serie de doce piezas de bronce obtenidas de las cavidades formadas en la nieve después de que ella y su pareja orinasen. Lo controvertido de esta pieza radica precisamente en su dualidad; como dice Hilia Moreira en su libro *Antes del asco*, "la sustancia considerada sucia por excelencia se encuentra con el luminoso símbolo de lo inmaculado"⁷¹

Una de las obras importantes en las que la orina es la protagonista absoluta, es la pieza de Andrés Serrano *Piss Christ*. Aunque el artista inscribe su trabajo en un discurso puramente formal, a partir de impactantes abstracciones en color de diversos fluidos (leche, sangre, orina o semen), es inevitable -como dice John Pultz en su libro *La fotografía y el cuerpo*- "interpretar su obra en el contexto de la ansiedad contemporánea acerca del cuerpo"⁷². *Piss Christ*, realizada en 1987, es una gran fotografía en color de un crucifijo inmerso en una vitrina con la orina del artista. Según Pultz, Serrano podría estar intentando hacer "una conexión entre su propia corporeidad y la figura de Cristo, que implique una humanización de la figura religiosa, pero también, y más significativamente, que dé sentido espiritual a su propio cuerpo, del cual se siente desconectado"⁷³

Las fotografías de Serrano son iconos de la era del sida y reúnen fluidos corporales (básicamente sangre y semen, fluidos que al entrar en contacto favorecen la transmisión de la enfermedad), religión y cuerpo humano. La unión de lo sagrado con lo profano, provocó rechazo en algunos sectores cuando *Piss Christ* fue expuesta. Sin embargo, desde el punto de vista formal,

69 Extraído de la página web del artista. [Fecha de consulta:18/08/11]. Disponible en <<http://artestigloxxi.wordpress.com/2009/05/19/philippe-meste/>>

70 BARRIOS, J.L. (2010). *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*. México D.F.: Universidad Iberoamericana A.C. Pág. 106

71 MOREIRA, H. (1998). *Antes del asco. excremento, entre naturaleza y cultura*. Montevideo: Ediciones Trilce. Pág. 121

72 PULTZ, J. (2003). *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Ediciones Akal S.A. Pág. 159

73 Ibid., pag. 159

el fulgor que irradia la orina, remite en cierto modo a las resplandecientes vidrieras medievales.

Para terminar con los artistas que me han parecido interesantes dentro de ésta *categoría de la orina*, citaremos a la performer Regina José Galindo. En su trabajo *Isla* de 2006, la artista permaneció inmóvil en un arrecife formando un charco con sus propios orines alrededor de ella. Esta acción la repite el mismo año en su pieza *Un espejo para la pequeña muerte*, donde aparece embarazada de seis meses, desnuda y atada de manos y pies. La performance se realizó en el interior de una pensión de mala muerte donde Galindo yace sobre un charco hecho con sus propios orines.

La Sangre

La sangre es ambigua por naturaleza, tiene el poder de purificar y mancillar a la vez y, como dice Jose Miguel G. Cortés “está ligada a las imágenes de la vida y de la muerte”⁷⁴. La sangre se torna peligrosa cuando brota de manera espontánea (por ejemplo en la menstruación o el parto), pero adquiere, según Cortés, “efectos positivos si se la hace brotar voluntariamente”⁷⁵, por ejemplo en rituales de diversa índole.

Montse Carreño es una joven artista española que presenta entre 2008 y 2009 su proyecto *Transfusion.me/casos de altruismo extremo*. La iniciativa se generó en torno a la exposición del mismo nombre celebrada en dos galerías españolas (La Caja Blanca, Palma de Mallorca y ProjectRoom, Madrid). Se trataba de una acción participativa que invitaba a la donación de sangre mediante una colecta en colaboración con el Centro de Transfusión de la Comunidad de Madrid, así como de una instalación llamada *Blood machine*. También creó un blog en Internet que a modo de bitácora de la experiencia o *work in progress* contenía documentación referencial y gráfica.

Del amplio proyecto de Carreño me interesa especialmente su pieza *Blood machine*, ya que el resto de la iniciativa se distancia del tono abyecto que concierne a los trabajos que estoy tratando en el análisis. Según describe la propia artista en su blog, la instalación consta de un “Circuito cerrado de bolsas para recogida de sangre... que simula una máquina para fabricar sangre. La instalación está compuesta de 36 bolsas suspendidas a dos niveles de altura... Se han utilizado bolsas vacías del tipo que usualmente se utiliza para transfusiones sanguíneas y equipos de infusión de uso médico que permiten el goteo controlado de anilina”⁷⁶.

El dispositivo diseñado por Carreño incluye un filtro de agua que va conectado a una toma de corriente, lo que mantiene el líquido en movimiento para repartir la anilina y conseguir que el color se mezcle de manera uniforme. La artista manifiesta que *Blood machine* “es un artefacto producido con intención de verosimilitud, o en todo caso evocador de una posible máquina de la que fluiría sangre, y que daría el color rojo intenso a un líquido transparente. Los

74 G.Cortés, J.M., *El cuerpo mut...* op. cit., pág. 88

75 Ibid., pág. 88

76 Extraído de la página web del artista. [Fecha de consulta:18/08/11]. Disponible en <<http://transfusion.me/blood-machine/>>

materiales con los que está fabricado –bolsas de sangre, tubos flexibles, goteros de transfusión – lo relacionan con el ámbito de lo clínico y la medicina”⁷⁷.

La artista Guatemalteca Regina Jose Galindo, ha realizado numerosas acciones en las que está presente este fluido. En el año 2004 realiza en la Plaza Central en Ciudad de Guatemala *El Peso de la Sangre*; acción en la que coloca un litro de sangre humana, cayendo gota, a gota, sobre su cabeza y su cuerpo. Observando la imagen de Galindo con la cara ensangrentada, es inevitable pensar en los cristos sufrientes de la iconografía cristiana.

Galindo comenzó a destacar a mediados de la década de los noventa como una de las artistas guatemaltecas más emblemáticas de su generación. En su obra pretende ser tanto el objeto como el sujeto de sus ideas, por lo que utiliza su propio cuerpo como vehículo con el que denuncia los conflictos sociales y políticos que asolan su país. Según avanza en el tiempo, la obra de la artista adquiere tintes más radicales, como muestra una de sus performances más impactantes: *Ablución* (2007). En esa ocasión es un ex pandillero el que se quita con agua, un litro de sangre humana vertida previamente sobre él. Sin embargo, una de las acciones más abyectas de Galindo, es, sin lugar a dudas, *Crisis Blood* (2009), en la que la artista vende su propia sangre a los interesados a un precio similar al que tiene la sangre humana en el mercado. El hecho de mercadear con el propio cuerpo confirma las palabras de Kristeva, que subraya la relación entre abyección e inmoralidad:

No es por tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda⁷⁸.

Uno de los ejemplos más icónicos en lo que se refiere al empleo de fluidos en la realización de obras de arte, se encuentra en la figura de Marc Quinn. Su pieza *Self (yo)*, está realizada a partir de la sangre del propio artista, quién se la estuvo extrayendo a lo largo de un periodo de cinco meses. Quinn es conocido por utilizar en sus obras fluidos de su cuerpo a través de una producción que explora el concepto de sí mismo. El artista realizó una réplica tridimensional de su cabeza realizada con cerca de siete litros de su propia sangre. Quinn se realiza un nuevo autorretrato cada cinco años para observar su propia transformación y deterioro (de nuevo aquí se manifiesta la fragilidad corporal de la que vengo hablando en el estudio). Una de las

⁷⁷ Ibid

⁷⁸ KRISTEVA, J., op. cit., pág. 11

piezas de esta serie, del año 2006, pertenece a la colección permanente de la National Portrait Gallery de Londres. Su estabilidad tridimensional se mantiene gracias a un sistema de refrigeración controlada, lo que permite la perdurabilidad de la escultura. La cabeza de Quinn se inmiscuye, sutilmente, en asuntos como la identidad y el yo constreñidos en los límites del cuerpo. Tom Flynn, en su ensayo *Escultura del cuerpo*, manifiesta que la “materia orgánica es susceptible de volver en cualquier momento a su estado de simple líquido sin forma, actúa también como una especie de *memento mori*, como un recordatorio de la inestabilidad esencial del cuerpo”⁷⁹.

Las lágrimas

Al considerar las lágrimas el fluido corporal que mejor encarna la esencia de la fragilidad, hemos decidido dedicarle un epígrafe completo para concederles el protagonismo que se merecen.

3.2.2. Las lágrimas (inconsistencia líquida)

Las lágrimas son la sangre del alma.

San Agustín⁸⁰

En la investigación ya he expuesto que en muchos casos el interés por lo abyecto se centra en la constitución de la forma física, y más concretamente, en la dicotomía dentro/fuera. La abyección se nutre de lo real, de las acciones rutinarias de la vida humana; en este sentido las lágrimas, independiente de la carga lírica que llevan a sus espaldas, pueden considerarse abyectas.

A lo largo de este apartado intentaré tratar las lágrimas como una entidad iconográfica independiente. No encontraremos lágrimas en el arte occidental hasta principios del s XV, en Flandes y en Italia. Según afirma Juan Antonio Ramírez⁸¹, serían Van Eyck y sus seguidores los primeros que las representaron fluyendo de los ojos de sus vírgenes dolorosas y demás seres sufrientes. En los conocidos estudios fisionómicos de Le Brun editados en su obra *Conférence sur l'expression des passions*⁸² de 1668, se presta atención únicamente a ciertas expresiones y rasgos del rostro, pero están ausentes fluidos como el sudor o las lágrimas. Mucho más adelante, en el caso español, el Greco será de los pocos artistas que muestren unos ojos humedecidos, ya que sus coetáneos se mostraron muy reticentes ante la representación del llanto. El Guernica de Picasso es un caso especialmente icónico en el tratamiento de las lágrimas: a partir de una fantástica metonimia visual, el artista elabora complejas figuras como la cabeza-lágrima o el ojo-lágrima. En opinión de Ramírez, Picasso demuestra que aún es posible exagerar más el

79 FLYNN, T., (2002). *Escultura del cuerpo*. Madrid: Akal. Pág. 161.

80 VEGES, A. (1674). *El Fenix de Africa: Vida de nuestro Padre San Agustin*. Zaragoza: Plaza de la Seo

81 RAMÍREZ, J.A., op. cit., pág. 245

82 Ibid, pág. 262

patetismo metafórico:

Esas lágrimas sin color, plateadas, resbalan compactas, con una siniestra pesadez; parecen de plomo, como si evocaran, de alguna oscura manera, los célebres versos de Federico García Lorca: “tiene, por eso no lloran,/ de plomo las calaveras”⁸³.

En esta historia de las lágrimas que estoy tratando, me parece especialmente interesante destacar los ejemplos que he considerado más significativos sobre el tema en el ámbito del arte contemporáneo, por lo que obviaré a los artistas de etapas intermedias.

Jordi Alcaraz, realizó en el año 2001 su obra *Plañidera*. Según cuenta Ramírez “se trata de una pequeña piletta tallada en un bloque de mármol rectangular y llena con un líquido rojizo, no muy viscoso, como si fuera una mezcla de sangre y lágrimas. Ese líquido se mueve circularmente, accionado por un dispositivo invisible para el espectador”⁸⁴. Alcaraz evoca la figura de la plañidera aludiendo, quizá, a cierto interés comercial, - no olvidemos que a estas mujeres se les pagaba por llorar en los entierros -. Continuando con la interpretación de la pieza, Ramírez⁸⁵ comenta que una de las ideas asociadas a la obra es la de remover las lágrimas en un intento por evocar las situaciones dolorosas que las han producido, incluso reconoce en esta acción de remover el gesto de agitar la sangre después de una matanza.

Círculo de lágrimas, obra de 2001 del artista Efrain Almeida, “la circularidad asociada a las lágrimas, como el ciclo interminable del dolor, que regresa con pertinaz reiteración”⁸⁶. La instalación consta de una serie de lágrimas talladas en madera que, cayendo hacia abajo, forman un círculo perfecto.

El tratamiento de lágrimas que caen - o cuelgan-, se repite en la obra *Cuerpo deshabitado I* de Javier Velasco. Como reflexiona Ramírez: “El tema de las lágrimas ha venido siendo central para Javier Velasco, que ha hecho interesantes moldes con látex de fragmentos del cuerpo humano, como si fuesen pieles arrancadas, combinándolos a veces con lágrimas de cristal”⁸⁷. En la pieza se ven una especie de tubos horizontales transparentes de los que cuelgan multitud de lágrimas de vidrio, algunas de las cuales parecen haber caído sobre un espejo circular colocado en el suelo. Situada en el centro, colgada y abrazada por una serie de lágrimas suspendidas, “vemos la piel de goma (a mitad de camino entre un traje y un desollado corporal) de un torso femenino”⁸⁸. Es habitual encontrar en las creaciones de éste artista el empleo de materiales de laboratorio, -aunque trabaja fundamentalmente el vidrio-. Sus *Catálogos de lágrimas* o la serie fotográfica *Perforados*, constatan como las lágrimas de vidrio se han convertido en su sello de identidad.

83 Ibid, pág. 248

84 Ibid, pág. 269

85 Ibid, pág. 269

86 Ibid, pág. 268

87 Ibid, pág. 268

88 Ibid, pág. 268

3.3. Capa 3. Los huesos

La ruina y el fragmento son signos de lo efímero y de lo perecedero, y por tanto se convierten en imágenes con la capacidad de remitirnos a nociones como la temporalidad, la mutabilidad o lo transitorio, y, consiguientemente, a la fragilidad del individuo. En este epígrafe defenderé una idea de lo corpóreo que parte de la analogía cuerpo/edificio, estableciendo una serie de parámetros que permitirán entender el cuerpo como una estructura que puede construirse, pero también ser demolida.

Esta tarea de demolición (en la que desaparece todo carácter edificador), nos sitúa ante una corporeidad abierta y llena de posibilidades, que posibilita una reconstrucción de nosotros mismos a partir de nuestros propios pedazos. Nos hallamos, pues, ante un cuerpo en el que el principio de verticalidad es sustituido por el de derrumbamiento, dando lugar a una representación *anarquitectónica* del cuerpo. A partir de ésta visión personal de la *ruina*, surge una oportunidad de *reelaborarse*, de convertirse en otros cuerpos, en identidades diferentes.

A partir de la dicotomía destrucción/construcción, se evoca el surgimiento de nuevos cuerpos a partir de los propios restos, desplazando, condensando o superponiendo los escombros para generar nuevas realidades físicas y emocionales. Se trata, pues, de generar otra armonía y otro orden; de establecer una rebelión contra la estandarización y la homogeneización que reduce el cuerpo a un único punto de vista.

Entendido el cuerpo como un enorme mecano -con sus operaciones de montaje y desmontaje-, se propone un proceso de reconstrucción a través de un breve recorrido desde un punto de vista artístico y filosófico. Para ello se analizará el proceso de amplificación del cuerpo que suponen en el panorama posmoderno categorías como el *cuerpo bricolado*, el *cuerpo/máquina* o la *nueva carne*.

Este “cuerpo posmetafísico” y ruinoso que le es propio al hombre contemporáneo ya no se construye, sino que se “bricola”, ya no se venera, sino que se profana. Y es que ... su recuperación como “unidad de medida” sólo es posible mediante su abatimiento, esto es, por medio de su reducción a un conjunto de escombros caracterizados por su “laxitud posmetafísica”, por una ausencia de “intensidad constructiva” que hace del referido “escombro” el único prisma posible desde el que mirar y comprender el mundo⁸⁹.

89 CRUZ SÁNCHEZ, P.A. [et. al.]. (2004). “Cartografías del cuerpo. Propuestas para una sistematización”. En: CRUZ SÁNCHEZ, P.A. [et. al.]. (ed.). *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac. Págs. 13-34

3.3.1. En ruinas. Cuerpo anarquitectónico

El cuerpo, como tal, se ha convertido en algo imposible; su unidad se ha resquebrajado. Las pulsiones, deseos y frustraciones que habitan en su interior han dado lugar a un ser esquizofrénico y fragmentario al cual le va a ser imposible reconquistar la unidad perdida⁹⁰.

Jose Miguel G. Cortés

En el ensayo *Cartografías del cuerpo*, Pedro A. Cruz Sánchez apunta que “existe un tipo de cuerpo que se articula en torno al tiempo y la fugacidad de la vida, aglutinados ambos en el papel de la memoria y el recurso a la huella, la traza, el resto o el fragmento”⁹¹. Existe un *cuerpo-ruina* que huyendo de la corporeidad como unidad física, se entrega a un universo fragmentado. Este cuerpo, que ha sufrido un desarreglo o troceado y que supone un desprecio al ideal del cuerpo como medida, pleno, arquitectónico y trascendente del humanismo, será un cuerpo derruido y reducido a escombros irrecuperables⁹². De este modo -continuando en la línea de pensamiento de Pedro A. Cruz Sánchez- se podrá apreciar como el cuerpo pierde toda su capacidad vertebradora para escindirse y convertirse en una entidad mutable e intercambiable. Ahora nos situamos frente a un cuerpo abatido, desarticulado: el cuerpo hará del escombros la medida de todas las cosas a partir de lo que podríamos llamar la conciencia del derrumbamiento⁹³.

Del ideal obsoleto del humanismo al cuerpo-ruina

Cuando se produce el acto de *demolición corporal*, inevitablemente se rompe con el sentimiento de unidad de todas las partes del cuerpo, con la imagen de la corporalidad como un universo coherente y familiar dónde se inscriben todo tipo de sensaciones reconocibles. La pérdida de verticalidad simboliza el temor humano a caer; al resquebrajarse el principio de equilibrio humanista desaparece la experiencia del individuo integrado. De este modo nos encontramos ante un cuerpo expandido e inacabado, en la medida en que sus límites nunca son los definitivos, su visión nunca se encuentra completa, enteramente cerrada. Nos enfrentamos a un “yo” que estalla en mil fragmentos y que jamás se podrá volver a reconstruir como un todo coherente⁹⁴. A partir de la fragmentación, la piel permite entrever el esqueleto, dejando de

90 G.CORTÉS, J.M. *El cuerpo mutilado...* op. cit., pág. 237

91 CRUZ SÁNCHEZ, P.A. [et. al.], op.cit., pág. 32

92 Ibid, pág. 31

93 Ibid, pág. 32

94 Ibid, pág. 182

ser la frontera intangible entre el interior y el exterior y permitiendo al sujeto percibir su fragilidad. Bataille afirmó que “no somos más que fragmentos”⁹⁵. Sin embargo, nuestros vestigios nos conceden la oportunidad de configurar un nuevo cuerpo a partir del desastre; una corporalidad capaz de resistirse a la estrategia de fijación de unos límites nítidos, definitivos y excluyentes. Ahora estas barreras se transformarán en una línea movediza y flexible, iniciando así un proceso de reajuste capaz de redefinir el espacio corporal⁹⁶. El cuerpo se muestra, de esta manera, como algo productivo, actuante, como una realidad que encierra un principio de movimiento y transformación.

Con el *El hombre de la nariz rota*, Rodin inició en 1864 un modo de representación escindida del cuerpo donde por primera vez desaparece la experiencia de la representación del cuerpo como unidad. A partir de este momento la complejización de la representación de lo corpóreo no ha hecho más que acentuarse: poco a poco comienzan a aparecer representaciones parciales, órganos separados, que más tarde Deleuze y Guattari llamarán máquinas deseantes⁹⁷. Este proceso de descomposición y fragmentación del cuerpo se radicalizará en artistas como Sherman, Nauman, o Gober, que en los años ochenta y noventa se verán afectados por la realidad del SIDA, hecho que incidirá en la idea del cuerpo precario, fragmentario, sometido a la temporalidad y la decrepitud⁹⁸.

3.3.2. Hombres-collage. Hacia un cuerpo bricolado e intercambiable

Ya dijo Paul Virilio en su obra *Estética de la desaparición* que “el cuerpo humano, heredado y natural ha devenido obsoleto”⁹⁹. Cuando los acontecimientos se han encargado de erosionar el cuerpo fijado (psíquica o físicamente), llega el momento de reconstruirlo. Reconstruir, pues, tras la

95 Citado en CRUZ SÁNCHEZ, P.A. [et. al.], op. cit., pág. 93., Bataille, George; Aparecido en la Revista *Anthropos* con motivo de un texto de Derrida, Jacques; “La escritura como aventura seminal de la huella. Différance y diseminación”, op. cit., pág. 2.,

96 Ibid, pág. 179

97 La producción de deseos es inconsciente, como bien vio Freud. Pero en lugar de la producción de deseos Freud instauró un teatro burgués, porque instauró en el inconsciente la mera representación. En cambio, el deseo tiene poder para engendrar su objeto. Las necesidades derivan del deseo, y no al revés. Desear es producir, y producir realidad. El deseo como potencia productiva de la vida. La máquina deseante es un sistema de producir deseos; la máquina social es un sistema económico-político de producción. En la máquina deseante ven Deleuze y Guattari ante todo flujos. Toman la idea de Lawrence: la sexualidad es flujo. Todo deseo es flujo y corte. Flujo de esperma, de orines, de leche, etc. Citado en: VÁSQUEZ ROCCA, A., (2008). *Las metáforas del cuerpo en la Filosofía de Jean-Luc Nancy: nueva carne, cuerpo sin órganos y escatología de la enfermedad. Nómadas*, Num. 18. [Recurso electrónico]. Universidad Complutense de Madrid*. [Fecha de consulta: 12/06/11]. <<http://www.ucm.es/info/nomadas/18/avrocca2.pdf>>

98 Ibid

99 VIRILIO, P., (1998). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama. Citado en: CRUZ SÁNCHEZ, P.A. [et. al.], op.cit., pág 23

destrucción. “Este es mi cuerpo, esta es mi lógica”¹⁰⁰: una lógica que va más allá de la carne, discuriendo hacia la negación total de la identidad, física, social y psicológica.

No es extraño enfrentarse a cuerpos que ostentan la promiscuidad entre lo natural y lo antropomórfico, lo humano y lo posthumano, lo carnal y lo protésico. Es evidente que se produce un proceso de fragmentación del cuerpo que refleja la distorsión física, psicológica y simbólica del individuo, mostrándonos un cuerpo como los de Bataille¹⁰¹, ausente de belleza, orden y sentido.

Corporeidad transcendida.

Los avances de la biología y la medicina han abierto nuevas perspectivas que modifican sustancialmente nuestra experiencia del cuerpo. Posiblemente, detrás de todos estos avances esté la negación absoluta de la muerte, tan característica de la medicina occidental¹⁰². La incidencia de los avances médicos, como la cirugía o la genética, han propiciado una nueva concepción del cuerpo; lo que ha contribuido a la expansión de una mayor conciencia de emancipación del mismo. Este proceso de modificación o bricolaje de lo corpóreo encuentra su máxima representación en la línea de trabajo de artistas como Michel Journiac y Orlan. Sus trabajos suponen una reconstrucción del yo en todos los sentidos: la edificación de un nuevo cuerpo creado mediante métodos quirúrgicos trasciende la carne para tramitar, incluso, una nueva identidad. En un plano de actuación más drástico se encuadran los trabajos de grupos como *Tecnocrat* -con base en Japón y que trabaja con transfusiones de fluidos corporales- o *Survival Research Laboratories*, centrados en transplantes de órganos e implantes mecánicos casi siempre en animales, siempre rodeados de una gran polémica y problemática legal¹⁰³.

El cuestionamiento crítico del sujeto moderno se va a resolver, de este modo, en un cuerpo modificado, corregido, ampliado o reconstruido. Por primera vez, en el razonamiento posmoderno, parece que se presentan soluciones: un cuerpo nuevo, expandido más allá del cuerpo viviente y de la experiencia humanista. Un cuerpo, posthumano o, como se ha dicho, “postdarwiniano”¹⁰⁴ que oscila y fluctúa en varias direcciones¹⁰⁵.

El antecedente más significativo de estas prácticas se halla en el mito de Frankenstein, La idea de trabajar con piezas intercambiables, fragmentos

100 CRUZ SÁNCHEZ, P.A. [et. al.], op.cit., pág. 26

101 ESCUDERO, J.A. (2003) *Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)*. Anales de Historia del Arte, N°. 13 [en línea] Universidad Autónoma de Barcelona. Departamento de Filosofía. Facultad de Letras. [Fecha de consulta: 08/07/11]. < <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0303110287A/31272> >

102 G.CORTÉS, J.M., op. cit., pág. 51

103 CRUZ SÁNCHEZ, P.A. [et. al.], op. cit., pág. 25

104 PERRIN, F. (1996) “Mutant body: Les corps dans son champ élargi. Notes sur une connectique transformationnelle”, en AA. VV. *L'art au corps exposé de Man Ray à nos jours*. Catálogo de la Exp. celebrada en Marsella, Galeries Contemporaines des Musées de Marseille. Citado en CRUZ SÁNCHEZ, P.A. [et. al.]. op. cit., pág. 23

105 CRUZ SÁNCHEZ, P.A. [et. al.], op. cit., pág. 23

nómadas, partes de cuerpos diferentes que se unían para conformar un nuevo organismo a partir de los despojos de otros, está inspirado casi con total seguridad en la criatura de Shelley. Frankenstein aparece como la primera creación mecánica de la vida, o si se prefiere, del trasplante de la misma. El monstruo no nace, sino que llega adulto a la vida, completamente formado. Formado por los desechos, las ruinas de otros seres, los fragmentos de diversos cadáveres¹⁰⁶ :

¿Cómo Expresar mi sensación ante esta catástrofe, o describir el engendro que con tanto esfuerzo e infinito trabajo había creado? Sus miembros estaban bien proporcionados y había seleccionado sus rasgos por hermosos. ¡Hermosos!: ¡Santo cielo! Su piel amarillenta apenas si ocultaba el entramado de músculos y arterias; tenía el pelo negro, largo y lustroso, los dientes blanquísimos; pero todo ello no hacía más que exaltar el horrible contraste con sus ojos acuosos, que parecían casi del mismo color que las pálidas órbitas en las que se hundían, el rostro arrugado, y los finos y negruzcos labios. ... Lo había deseado con fervor que sobrepasaba con mucho la moderación; pero ahora que la había conseguido, la hermosura del sueño se desvanecía y la repugnancia y el horror me embargaban. Incapaz de soportar la visión del ser que había creado, salí precipitadamente de la estancia¹⁰⁷.

3.3.3. El cuerpo proteico: del posthumanismo a la nueva carne

El artista es una guía en la evolución, que extrapola e imagina nuevas trayectorias ... un escultor genético, que reestructura e hipersensibiliza el cuerpo humano; un arquitecto de los espacios interiores del cuerpo; un cirujano primigenio que implanta sueños y trasplanta deseos; un alquimista de la evolución de mutaciones y transformador del paisaje humano¹⁰⁸

Desde los últimos años del siglo XX, hemos asistido al triunfo de una visión mecánica del cuerpo; visión fundamentada en el dualismo cartesiano que divide la realidad en una mente inmaterial y un mundo inerte y material (en el que Descartes incluía el cuerpo humano) completamente explicable en

106 G. CORTÉS, J.M., op. cit., pág. 47

107 SHELLEY, M. (2001). *Frankenstein o El moderno Prometeo*. Madrid: Cátedra, pág. 169-170

108 STELARC, (1984). *Strategies and Trajectories, Obsolete Body/Suspensions/Stelarc*. (Ed.) James D. Paffrath. con Stelarc, Davis, Calif. Publications. Pág 76. Citado en DERY, M. (1998) *Velocidad de escape: la cibercultura en el final del siglo*. Madrid: Ed. Siruela. Pág. 166.

términos mecánicos.

Una serie de artistas, entre los que se encuentran Mathew Barney, Jana Sterbak o Rebeca Horn, hacen alarde de una radical “tecnofobia” con la que ironizan acerca de los avances tecnológicos. Para ello utilizan y diseñan para el cuerpo una serie de prótesis y complementos *inútiles*, elementos que realmente no ayudan al cuerpo, accesorios de quita y pon, que responden, más que a otra cosa, a un espíritu crítico para con la sociedad pancapitalista. En esta categoría de *cuerpo proteico* hay otra serie de artistas que se desplazan por una serie de fórmulas creativas centradas en la aceptación de la tecnología y la proclamación de ésta como vía de escape al *impasse* de lo humano, como de observa en el imaginario de Marce-Li Antúnez o Stelarc, que convierten al cuerpo en una entidad combinada a partir de prótesis e implantes.

Ante la fragilidad corporal surge una reflexión: Si el cuerpo se convierte en una máquina escaparía a la precariedad de su existencia, la muerte no tendría lugar y sus piezas se irían cambiando, adaptando o modificando según las necesidades. Surgiría así un hombre nuevo -el ciborg-, construido con diferentes piezas, el mito de frankenstein puesto al día¹⁰⁹

Reconstrucciones alternativas

En la búsqueda de un postcuerpo perdurable es casi inevitable pensar en la evolución del cuerpo hacia una máquina de carne. El binomio organismo/mecanismo no queda en un futuro tan lejano; la nanotecnología ha evolucionado mucho en los últimos años con la implantación de ordenadores miniaturizados en el interior del cuerpo para compensar defectos físicos y mejorar las capacidades humanas. El cuerpo estará sustentado cada vez en mayor medida por unas tecnologías capaces de dotarle de capacidades infinitas, en un intento por hacerle inmortal. Finalmente el cuerpo orgánico será sustituido por entidades postorgánicas más perfectas, acercándose irremediabilmente a la figura del cyborg¹¹⁰.

Si bien Donna Haraway no es una autora específicamente ciberfeminista, su pensamiento ha influido de forma decisiva en las teóricas y activistas de este movimiento. En su famoso *Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista*, la autora dice:

Las máquinas a finales del siglo XX han tornado totalmente ambigua la diferencia entre lo natural y lo artificial, la mente y el cuerpo, el desarrollo

109 G. CORTÉS, J.M., op. cit., pág. 50

110 Los ingenieros de la NASA Manfred Clynes y Nathan Kline, fueron los creadores del término cyborg en los años sesenta. Su intención era crear un “organismo cibernético” con el fin de fortalecer el cuerpo humano para los duros viajes espaciales. Para ello propusieron la utilización de una combinación de sustancias químicas y de cirugía tecnológica.

interno y el diseño externo, y muchas otras distinciones que se aplicaban a los organismos y las máquinas. Nuestras máquinas están inquietantemente vivas y nosotros mismos terriblemente inertes¹¹¹.

Continuando en el análisis de la interfaz hombre/máquina, son muy interesantes los trabajos de Chris Cunningham. El realizador ha mostrado su obsesión por la identidad posthumana en *All is full of love* (Fig. 6, 7 y 8), video paradigmático realizado en 1998 para la cantante islandesa Björk. En el video, Cunningham aborda el antiguo sueño del ser humano de crear una réplica de sí mismo, lo cual nos remite al mito clásico de Prometeo, sin olvidar (de nuevo) al *Frankenstein* de Mary Shelley, o referentes como el robot femenino de *Metrópolis* de Fritz Lang o los replicantes de *Blade Runner* de Ridley Scott.



Fig. 6, 7 y 8. Chris Cunningham. *All is full of love* (1998)

La película *Blade Runner* posee una fuerte carga filosófica con tintes existencialistas acerca de la condición humana. Me interesa citarla porque ahonda en dos de los ejes fundamentales sobre los que gira esta investigación: la fragilidad y el carácter finito del hombre. La película describe un futuro en el que seres fabricados a través de la ingeniería genética (los replicantes) pueden ser psicológicamente idénticos a los seres humanos y físicamente superiores, aunque carecen de la misma respuesta emocional y de empatía. A medida que van desarrollando sus sentimientos, comienzan a percibir el presagio de la muerte y la proximidad de su extinción, hechos que les humanizan. Según el sociólogo David Lyon:

El escenario de *Blade Runner* es de decadencia urbana: edificios abandonados que fueron majestuosos en el pasado (interpretados por los teóricos posmodernos como símbolos de la modernidad caída), calles abarrotadas y cosmopolitas, interminables mercados callejeros, basura sin recoger y una llovizna gris constante. ...Sin duda, el progreso está en ruinas. La imagen dominante es de decadencia, desintegración y caótica mezcla” de estilos. ¿Qué hace posmoderno a *Blade Runner*? ... Para empezar, se cuestiona la “realidad” misma. Los replicantes quieren ser personas reales, pero la prueba de la realidad es una imagen fotográfica, una identidad

¹¹¹ En su manifiesto Donna Haraway usa la metáfora del cyborg para ofrecer una estrategia política para los intereses aparentemente disparatados del socialismo y el feminismo. La autora ha sido considerada como neomarxista y postmodernista, y sus teorías afectan a una gran cantidad de temas (tecnología, epistemología, política, ciencia). Haraway se sitúa en el mismo centro de los debates feministas contemporáneos..

la “realidad” misma. Los replicantes quieren ser personas reales, pero la prueba de la realidad es una imagen fotográfica, una identidad construida. Ésta es una forma de ver la posmodernidad: un debate sobre la realidad.¹¹²

La cibercultura conlleva el desvanecimiento del cuerpo humano *al uso*. La alineación que produce la tecnología trae de la mano el odio al cuerpo; desarrollándose una combinación de desconfianza y desprecio hacia la incómoda carne, que representa un factor limitante en los ambientes tecnológicos. Dentro de la cibercultura se abre una brecha que va desde la rematerialización del cuerpo hasta el odio al mismo; como expresa Mark Dery¹¹³: “la oposición entre la carne mortal y pesada (carne en el argot ciber) por un lado, y el cuerpo etéreo de información (el yo descarnado) por otro, es uno de los dualismos fundamentales de la cibercultura”¹¹⁴. Continuando con las cavilaciones de Dery, puede decirse que el software de nuestras mentes es desesperantemente dependiente del hardware que lo contiene, es decir, nuestros cuerpos. En este sentido son reveladoras las últimas palabras de Max Renn, el héroe de la película *Videodrome* de David Cronenberg¹¹⁵, pronunciadas justo antes de convertirse en una videoalucinación:

“¡Estoy... pillado en este ridículo pedazo de materia que llaman carne!
Quiero ser libre para navegar por la red y violar las máquinas de los
demás ... ¡Larga vida a la nueva carne! ¡Que se joda la antigua!”¹¹⁶

Como hemos podido observar a lo largo de nuestro análisis, en la búsqueda de éste nuevo cuerpo que emerge de sus propios escombros, Se pasará de una corporalidad intrínsecamente orgánica a otra de tintes conceptuales. El nuevo cuerpo (fácilmente manipulable e intercambiable, posibilitará rediseñarnos más allá del plano físico. Nos permitirá, pues, imaginar otros cuerpos, ser otros s a pesar de la caída. Huir de la miseria y el desgaste que lleva implícito el cuerpo al uso en un intento de disfrazar la naturaleza finita del cuerpo. Como dijo Jean-Luc Nancy: “no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo”¹¹⁷.

112 LYON, D. (1996). *Postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial. Pág. 12-13

113 El autor crea uno de los textos más paradigmáticos para la cibercultura con su libro DERY, M., op. cit.

114 Ibid., Citado en AGUILAR GARCIA, T. (2008). *Cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo*. Nº. 17 [en línea]. Madrid : Universidad Complutense de Madrid. [Fecha de consulta: 06/05/11]. <<http://www.ucm.es/info/nomadas/>>

115 Director de cine creador del concepto de La Nueva Carne, movimiento que aboga por el contacto sexuado con lo tecnológico; las mutaciones y las transformaciones; donde el dolor trasciende en pro de una posible comprensión de por qué la vieja carne tiene que morir

116 De nuevo en su obra *Velocidad de escape*, Dery recoge las palabras del protagonista del film, que se han convertido en una serie de frases icónicas para la cultura cibernética.

117 NANCY, J. L. (2003). *Corpus*. Madrid: Ed. Arena Libros. Citado en VÁSQUEZ ROCCA, A., (2008). *Las metáforas del cuerpo en la Filosofía de Jean-Luc Nancy: Nueva carne, cuerpo sin órganos y escatología de la enfermedad*. Nº. 18 [en línea]. Madrid : Universidad Complutense de Madrid. [Fecha de consulta: 06/07/11]. <<http://www.ucm.es/info/nomadas/18/avrocca2.pdf>>

3.4. Capa 4. Cuerpo patológico

3.4.1. Memento mori. La condición finita del individuo

Memento mori es una frase latina que significa *recuerda que vas a morir*. La tradición dice que se la decía insistentemente un siervo a los militares que desfilaban victoriosos por las calles de la Roma Imperial, para que no cayesen en la soberbia y darles un baño de humildad. Con el tiempo, el término también se utilizó para hablar de las representaciones de difuntos en las manifestaciones artísticas. Más adelante, en el siglo XIX y principios del XX, por el término *memento mori* se conocían las fotografías post mórtem que las familias hacían a sus fallecidos antes de ser enterrados. Este era el único modo de poder recordarles, ya que su elevado coste casi siempre impedía hacérselas en vida.

Ya he comentado en esta investigación (parafraseando a Corbin), que no somos otra cosa que *cadáveres venideros*¹¹⁸. Cuando en la enfermedad lo inerte invade el cuerpo poco a poco, cobran gran sentido las teorías de Kristeva, que anuncia lo que está por venir, proclamando que: “El cadáver es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida. Abyecto. Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos”¹¹⁹. Estar enfermo significa estar sentenciado, ir abriendo camino a la muerte. La enfermedad fomenta una obsesiva meditación en torno a nuestra desaparición, una sensación de soledad y desamparo. Las solitarias camas de Goyer (*Untitled -Bed-* 1986), ligadas a las labores más íntimas, aparecen inevitablemente vinculadas a la enfermedad y la muerte. Las camas transmiten cierta inquietud al aparecer con las sábanas estiradas, evocando, tal vez, al cuerpo que ya no está. Cindy Sherman sentía una gran fascinación por la muerte, como sugieren sus comentarios en una entrevista concedida en otoño de 1992 a la revista neoyorkina *Journal of Contemporary Art*: “Estoy más preocupada por cómo voy a morir que por la muerte misma”¹²⁰.

3.4.2. Cuerpos en alerta. Arte terminal, el cuerpo vencido

El dolor que me habita prohíbe la espera de otra cosa que no sea él mismo.
Chirpaz¹²¹

118 CORBIN, A., op. cit. pág.22

119 KRISTEVA, J., op. cit., pág. 11

120 SHERMAN, C. (1992) en *Journal of Contemporary Art*. N° 5, Vol 2, pags.78-88. Citado en ibid., pág. 195 para más información visitar la web [Fecha de consulta: 12/06/11] <http://www.jca-online.com/sherman.html>

121 CHIRPAZ, F., (1988). *Le corps*. París: Éditions Klincksieck., pág. 19-20 (Traducción del autor). Citado en CRUZ SÁNCHEZ, P.A. [et. al.], op. cit., pág. 25

Cuando el cuerpo se halla continuamente desbordado y desacomodado a causa del dolor, cuando se convierte en una realidad excedida, sobrepasada, se obtiene un *cuerpo en alerta*. Como dice Pedro A. Cruz Sánchez, “ahora el cuerpo sólo existe en la precariedad, en la debilidad, y se constata en la escandalosa intensidad del exceso: sólo se tiene consciencia del dolor del cuerpo, no del cuerpo en sí”¹²². Entendido desde el prisma del cuerpo doliente ¹²³, la cotidianeidad de lo corpóreo, la normalidad, convierten el cuerpo en una entidad dormida, mientras que el cuerpo en alerta -según Sánchez-, provocaría un estado de *vigilia*.

Baudelaire identificó el estado de convalecencia con un regreso a la infancia. En opinión del autor “el niño todo lo ve como *novedad*, está siempre *embriagado*”¹²⁴. Esta visión *naïf* aparece cuando surge la enfermedad, hecho que provoca un retorno del individuo a un estado de máxima alerta y curiosidad propios de la niñez.

Esta capacidad de renovar la mirada a cada momento conduce al individuo hacia un fortalecimiento de su curiosidad, promoviéndose el desarrollo de un espíritu analítico. Como dice Sánchez se produce una “identificación de lo analítico y lo *naïf* en el ámbito de la enfermedad, de la convalecencia” convirtiéndose el cuerpo en “el gran damnificado...ya que el incremento de sus aptitudes... es, en este sentido, directamente proporcional a la disminución de sus facultades físicas”¹²⁵.

Llegados a este punto, es interesante observar como, paradójicamente, en situaciones en las que el cuerpo decae, se refuerzan otras facultades. Parece que el *silencio del cuerpo* asociado a la normalidad hace mermar otras cualidades del sujeto. Este silencio provoca una especie de ocultación de lo corpóreo, que se vuelve a hacer visible cuando aparecen el dolor y la enfermedad. Es en este preciso momento cuando el cuerpo muestra su fragilidad, cuando se vuelve delicado, quebradizo y transparente, cuando nos permite, por fin, divisar la capa del cuerpo patológico.

El cuerpo enfermo, y por consiguiente el dolor, absolutizan, abarcando e impregnando todo lo que se halla a su alrededor. Como continúa Sánchez en sus reflexiones, “el cuerpo no ‘hace frontera’ con ningún otro mundo o realidad, puesto que no conoce más territorio que el delimitado por su enfermedad”¹²⁶. Thomas S. Szasz explica su concepción del *homo dolorosus* concretando que ésta “se aplica a una persona cuya especificidad humana se encuentra íntimamente unida, o depende enteramente de su estado de dolor

122 CRUZ SÁNCHEZ, P.A. [et.al.]. op. cit., pág. 141

123 Término acuñado por Pedro A. Cruz Sánchez que aparece en su ensayo *La vigilia del cuerpo*.

124 BAUDELAIRE, C., (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de aparejadores y Arquitectos Técnicos., pág. 84-85. Citado en CRUZ SÁNCHEZ, P.A. [et. al.]. op. cit.,pág. 63

125 CRUZ SÁNCHEZ, P.A. [et. al.], op. cit., pág. 63

126 Ibid., pág. 26

y de sufrimiento ... distinguiéndole y situándole más allá de aquellos que no sufren”¹²⁷.

Como ya he mencionado en esta investigación, en exposiciones contemporáneas como *Corporal Politics*¹²⁸ el cuerpo ha sido plasmado en su fragilidad, en sus aspectos más malsanos y crudos, en sus debilidades, carencias y laceraciones. La corporalidad vulnerable se convierte, pues, en epicentro de investigación de muchos artistas, que trabajan en torno a la enfermedad. De entre un paisaje de cuerpos no-dolientes inmersos en la normalidad, emergen otros cuerpos que se manifiestan como una muestra pública del dolor. Son muchos los artistas que han catalizado su enfermedad a través de su obra, como por ejemplo Pepe Espaliú o Mapplethorpe, por citar sólo dos de los muchos ejemplos que podrían enumerarse al respecto. Paul Virilio habla de un *arte terminal* caracterizado por la precipitación hacia el dolor y la muerte de ciertos individuos. Son muchas las interpretaciones que se han hecho acerca de las obras que exhiben la propia enfermedad del artista, en las que el dolor y el sufrimiento aparecen cómo aspectos a revalorizar. Quizá estos artistas busquen un deseo de inmortalidad, aunque en la mayoría de los casos suele ser un acto de catarsis mediante el que liberar sus miedos y ansiedades.

El número 43 de la revista *October*¹²⁹, dedicado exclusivamente al sida, fue uno de los números más importantes. El monográfico, editado por Douglas Crimp, pretendió realizar desde el mundo de la cultura un análisis y una crítica de las cuestiones que rodean esta enfermedad. Cuestiones como la iconografía del sida, la homofobia o la discriminación social fueron analizados por expertos de distintos campos, a través de un valiente discurso. Según el propio Crimp, éste fue, con diferencia, el número más exitoso. Al editor no le faltaba razón: el ejemplar tuvo una enorme proyección social.

Son numerosos los artistas que a través de sus obras muestran su propio cuerpo enfermizo y devastado por la enfermedad. A nosotros nos interesa centrarnos en aquellos cuyas creaciones se inscriben dentro de la realidad del sida. La enfermedad supone un punto de inflexión en la recreación de la figura humana: el cuerpo enfermo del sida será, además, un cuerpo demonizado- no hay que olvidar que a principios de los ochenta el virus del VIH se asoció a toxicómanos, gays y prostitutas, colectivos que provocaban

127 SZASZ, T., (1986). *Douleur et plaisir*. París: Payot. Pág. 28. Citado en CRUZ SÁNCHEZ, P.A. [et. al.]. op. cit., pág. 130

128 *Corporal Politics*, op. cit.

129 RAMÍREZ BLANCO, J. (2008). *October*. [en línea]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid [Fecha de consulta: 08/08/11] <<http://textos-criticos.blogspot.com/2008/12/october-por-julia-ramrez-blanco.html>>

el rechazo de los sectores del puritanismo más radical). El sida ha sido capaz de inspirar a los artistas como antes ninguna enfermedad lo había hecho, tal vez debido a la estigmatización que se originó en torno a la figura del portador del virus en los inicios de la enfermedad.

Robert Mapplethorpe, Pepe Espaliú o Félix González Torres, son tres de los muchos artistas que han desaparecido a manos de esta la enfermedad. No es de extrañar, por tanto, que gran parte de su obra se haya desarrollado en torno al sida. El primero, Mapplethorpe, llevó a cabo una extensa serie de autorretratos en los que mostraba la decadencia de su enfermedad durante su última etapa. Por su parte, Pepe Espaliú, cruzó las calles de San Sebastián y Madrid en 1992 con sus acciones *carrying*, en un intento por disipar los miedos irracionales que provocaba el cuerpo débil de un hombre enfermo. González Torres con un trabajo de base más conceptual, plasmó en su obra vacíos y ausencias.

El artista realiza en 1991 su obra *Untitled (Sin Título)*(Fig.9), en la que nos muestra una cama deshecha y vacía en la que aún se aprecian huellas de cabezas en las almohadas. González Torres colocó la fotografía en veinticuatro vallas publicitarias de la ciudad de Nueva York, exhibiendo la huella en la almohada como una metáfora de la ausencia. El artista nos hace reflexionar sobre el sentimiento de pérdida, la enfermedad y, en último término, la muerte. La cama es uno de los lugares que representan la máxima intimidad dentro de la vida privada del individuo. Es el espacio en el que se materializan nuestros afectos, en el que se generan nuestros sueños, y, el lugar que nos acoge cuando estamos enfermos. La pieza es un homenaje a la pareja del artista, fallecido poco antes a causa del SIDA. Cinco años después, en 1996, el artista moriría devastado por la misma enfermedad.



Fig. 9. Felix González-Torres. *Untitled* (1998)

Robert Gober es otro de los artistas que ha militado contra la enfermedad del sida a través de su trabajo, motivado por la pérdida de muchos de sus amigos y conocidos. Sus palabras respecto a la realidad de la enfermedad, son contundentes:

Si la gente no está enferma, conoce a alguien que lo está, o está luchando para asimilar la pérdida de alguien que lo estaba. Para mí, la muerte se ha instalado, temporalmente, en Nueva York. y muchos de los artistas que conozco están buscando caminos para expresarlo ..., vivimos en una sociedad que, con excepciones, está viciada de indiferencia o prejuicio o miedo¹³⁰.

Gober arroja una dura mirada sobre el cuerpo humano. Sus esculturas de los años noventa -que parecen prótesis médicas-, poseen una cierta ambigüedad, ya que oscilan entre la catástrofe y el humor negro. En una de estas piezas, Gober incrusta unas piernas masculinas en un muro. La parte de ese cuerpo que podemos ver, aparece taladrada por una serie de desagües de plástico. Estos *agujeros*¹³¹ podrían aludir a las manchas del sarcoma de Kaposi que sufren algunos enfermos de sida , aunque también podrían simbolizar el lugar por dónde se escapa la vida.

El colectivo artístico americano Gran Fury realizó en 1987 una intervención en una de las ventanas del Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York con la instalación *Let the Record Show (mostrad las cartas)*. La intención era concienciar a la población acerca del problema del sida apropiándose de técnicas de exposición comercial. En la intervención hay una clara analogía con los juicios de Nuremberg: los responsables institucionales de la lucha contra la enfermedad aparecen juzgados del mismo modo que los asesinos nazis, bajo la leyenda “criminales del sida”. En primer término aparecen las fotografías de los mandatarios y encima, escrita en neón la frase “SILENCIO = MUERTE” . La instalación se completa con una fotografía de Ronald Reagan y un texto electrónico que va aportando información sobre financiación y cifras de la epidemia, intercalando la frase “Ponte en marcha. Lucha. Lucha contra el SIDA”.

130 GOBER, R. (1989). “Cumulus from America” en *Parkett*. N°. 19. Págs 169-170. Citado en G. CORTÉS, J.M. *El cuerpo mutilado...* op.cit., pág 213

131 G. CORTÉS, J.M. *El cuerpo mutilado...* op.cit., pág 213

3.5. Capa 5. El cerebro emocional. Fragilidad mental

El dolor, por tanto, obra sobre lo específico, sobre lo fragmentario, sobre lo material, en definitiva, sobre el cuerpo; el sufrimiento, al contrario, opera sobre la inmaterialidad del “ser”, sobre aquello que, aparentemente, excede la especificidad y límites del cuerpo¹³².

3.5.1. ¿Dementes?

Al hablar de sufrimiento no estamos refiriéndonos únicamente al sufrimiento físico, sino también a un estado que trastorna y altera toda la personalidad del individuo. Tanto el dolor como el sufrimiento pueden ser obsesivos, insistentes, inquietantes. “El dolor es una experiencia subjetiva, un suceso psicológico que se enmarca en el cuerpo y que labra su memoria. La experiencia del propio dolor, las formas de escucharlo, acogerlo y expresarlo van construyendo poco a poco la identidad. A través del dolor se lee la historia del individuo”¹³³.

La capa de fragilidad emocional es la más quebradiza de todas. La mente intangible se ubica en el cerebro, el órgano más admirado y desconocido del cuerpo. Motivo de estudio y fascinación, la inteligencia emocional humana se ve afectada por numerosos factores que la pueden trasladar de la cordura a la incapacidad, de la fortaleza a la fragilidad.

Los científicos sitúan el control de las emociones en el sistema límbico, estructura que se encarga de la parte emocional del cerebro. Este sistema, también llamado cerebro medio, es la porción cerebral situada inmediatamente debajo de la corteza cerebral, y que comprende centros importantes como el tálamo, hipotálamo, el hipocampo y la amígdala cerebral. Estos son los centros de afectividad, donde se procesan las distintas emociones (que dialogan con el neurocortex o cerebro racional). Ambos sistemas interactúan constantemente: las señales enviadas desde el sistema límbico al neocortex son las que permiten que tengamos control sobre nuestras emociones. Pero en ocasiones esta comunicación falla, desdibujándose la línea entre la realidad interior y la exterior.

Todos traemos carencias de serie; los trastornos mentales son una sombra que se cierne sobre nosotros. Ya desde tiempos de Freud, los individuos que los padecen se ven relegados al desprecio, estigmatizados y apartados de la sociedad. Si bien todas las personas venimos al mundo con un temperamento concreto, el principio de la vida es determinante en nuestra configuración cerebral y, en gran medida, define el alcance de nuestro repertorio emocional.

132 CRUZ SANCHEZ, P.A. [et.al.] , op.cit.,pag 126

133 Ibid, pág. 127

A lo largo de esta investigación hemos comentado en varias ocasiones que todos podemos derrumbarnos en momentos concretos de nuestra vida, tanto en el aspecto físico como en el emocional. Un trastorno psíquico puede llegar a generar trastornos físicos. En este sentido, destacar la fragilidad de esta capa es importante en la medida que afecta a las demás.

El sufrimiento es una parte ineludible de la vida incluso del individuo más sano, y llegar a discernir en qué momento deja de ser normal y se convierte en patológico resulta enormemente complicado.

Es habitual sobrevalorar los aspectos puramente racionales de nuestra psique, destacando el interés en comparar los coeficientes de la inteligencia humana. Sin embargo, cuando nos vemos arrastrados por las emociones (arrebatos de ira o violencia inexplicables), la inteligencia se ve desbordada y la razón pierde su utilidad. Muchas veces las emociones invaden la inteligencia, causando una vulnerabilidad mental que queda plasmada en la capa a modo de sutil craquelado, y que al no saber si es reversible, puede quebrarse causando un vacío en la misma.

Este capítulo, que cierra la investigación, quiere dejar una puerta abierta, un punto de partida desde el que acometer nuevos proyectos. Al ser un tema tan amplio, he decidido únicamente bocetarlo para mostrar que la capa de la fragilidad emocional está presente; que ha estado cohabitando en todo momento con el resto de estratos dentro del cuerpo alternativo que se ha ido construyendo a lo largo del estudio. El tema de la fragilidad emocional se podría desarrollar en profundidad en futuras investigaciones, como análisis complementario a los cuerpos alternativos que estoy construyendo.

IV. DEMOLICIÓN. EL LIBRO COMO MATERIALIZACIÓN DE LA FRAGILIDAD CORPORAL. OBRA PERSONAL

4.1. Referencias artísticas y audiovisuales

Mirar, escuchar, tocar. Percibir, descubrir, encontrar. Asimilar, memorizar, archivar. Nuestros referentes nos ayudan a construir un dispositivo mental del que nos aprovechamos continuamente. Para elaborar una cartografía de referencias con precisión, es necesario establecer criterios de organización que nos ayuden a elegir entre toda la información que contamos, desde las imágenes más impactantes a las más insignificantes.

Los referentes que a continuación se exponen pertenecen a un campo multidisciplinar, y se corresponden con el ámbito de influencia de mi obra en general, aunque hay algunas excepciones. Las referencias se han organizado de acuerdo a diferentes categorías o disciplinas artísticas. Éstas son: libro de artista y libro objeto, libro y espacio, artistas, alfabetos y tipografía.

A. LIBRO OBJETO Y LIBRO DE ARTISTA

En este apartado mostraré el trabajo de artistas que liberan al libro tradicional de su unidad literaria y su monotonía visual. Este tipo de libros se entienden como una secuencia de espacios desarrollados en cualquier lenguaje escrito y en cualquier sistema de signos. Los ejemplos que se exponen evidencian como el lenguaje literario es el menos empleado en este tipología artística.

Cara Bareer

El trabajo de esta fotógrafa y escultora me inspiró para la pieza *Diccionario de la herida*, uno de los libros intervenidos que he realizado para el proyecto. Con sus fotografías de libros alterados, Barer intenta disolver la frontera entre escultura y fotografía y reflexionar acerca de la naturaleza frágil y efímera de la materia. La artista juega con aspectos como la flexibilidad y la apertura, concediendo una segunda vida a los libros utilizados.

Ros Rixon

A través de un proceso de deconstrucción, Rixon reinterpreta los textos de los libros que emplea para sus creaciones. El artista rompe así con el método lineal de lectura, ya que las páginas desaparecen y las palabras fluyen sin pausa en un movimiento circular que sólo se detiene con los signos de puntuación.

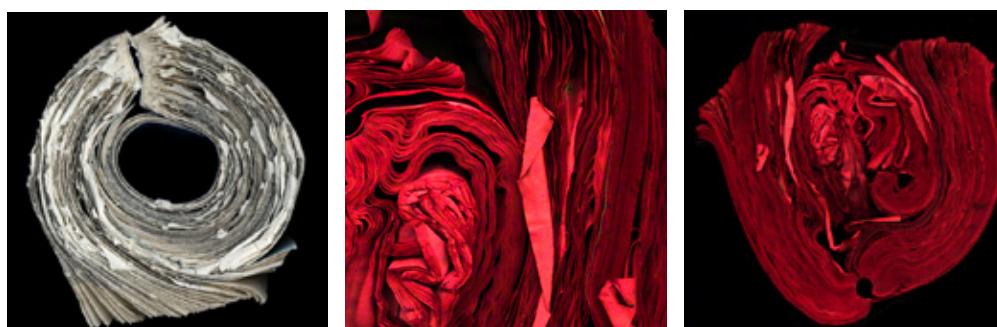


Fig. 10, 11 y 12. Cara Barer. *Oh!* (2007) y *Heart* (2011)

Fig. 13 y 14. **Ros Dixon.** *Essay Towards a New Theory of vision* (2007)



Fig. 15 y 16. **Georgia Russell.** *Psychologie* (2009) Fig 17. **Anish Kapoor.** *Wound* (2005)



Georgia Russell

Esta artista escocesa se ha dado a conocer por sus radicales acciones escultóricas a golpe de bisturí, en las que disecciona libros que posteriormente introduce en campanas de vidrio. Russell es una de las escultoras más reconocidas en la tipología de libro alterado. La artista realiza un trabajo de apropiación interviniendo en ejemplares existentes que modifica a su antojo. Su trabajo es uno de los referentes que tengo constantemente presente, y cuya influencia se puede ver en mi pieza *Asepsia*.

Anish Kapoor

Kapoor elaboró este libro de artista, al que considera una de sus mínimas expresiones conceptuales, en el año 2005. En esta pieza, el artista trabaja sobre la materia utilizando el láser y surcando la superficie hasta formar una cicatriz, temática a la que se aproxima *Diccionario de la herida* uno de los libros que he desarrollado en mi proyecto actual. *Wound* (herida) es una escultura/libro de doscientas sesenta y una láminas, encuadernado en seda blanca con trabajos previos para esta obra, fotografías y dibujos.

Se trata de un trabajo depurado y minimalista, del que se han editado veinticinco ejemplares.

Robert The

Lo más significativo del trabajo de este diseñador es la fusión entre palabra y forma. En su caso, la transgresión de los límites del libro se realiza en clave de humor, aunque no por ello pierden interés sus piezas, ejecutadas de manera exquisita.

Brian Dettmer

Dettmer recupera libros obsoletos -diccionarios y enciclopedias- otorgándoles un nuevo significado. En el aspecto formal, algunas de mis obras se aproximan a las prácticas de libro intervenido de este artista, ya que también he realizado varias intervenciones de este tipo en mi proyecto.

Isaac Salazar. *Book of art* (2010)

Esta serie de volúmenes se caracteriza por un minucioso trabajo en el que, doblando páginas de libros, el artista consigue un fantástico impacto visual. Mediante la impecable ejecución de una técnica que recuerda al origami, Salazar diseña

palabras relacionadas con el universo de la literatura. La principal aportación de estas piezas es como se materializan los conceptos en libros.

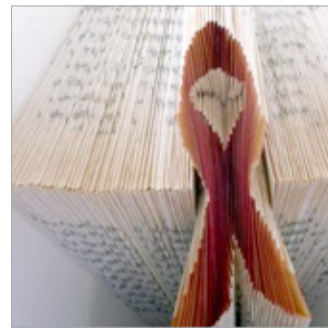
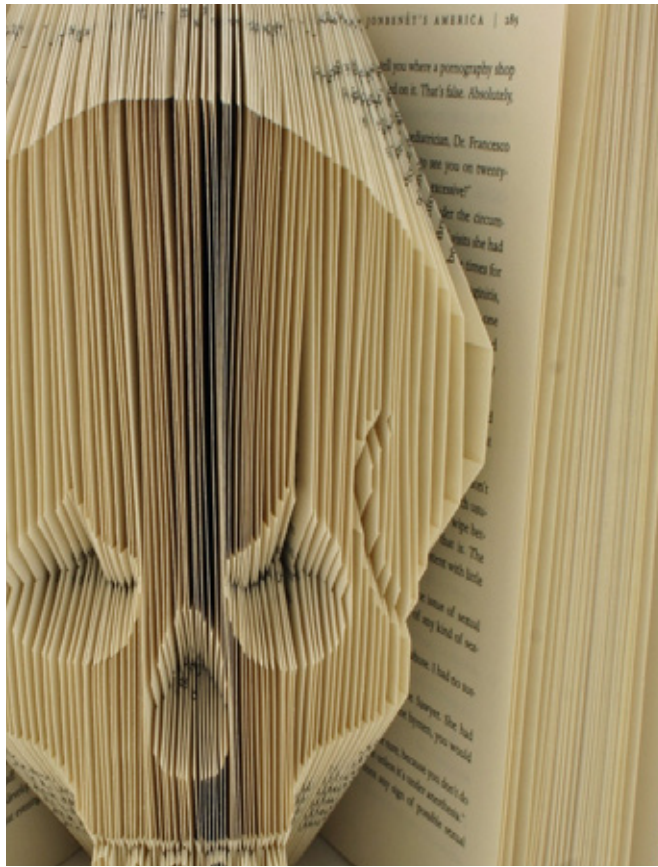


Fig.18, 19, 20, 21 y 22. **Isaac Salazar.** *Book of art* (2010)

B. INTERACCIÓN LIBRO/ESPACIO

Una de las constantes de los artistas que se han incluido en este apartado es el trabajo que realizan a partir de la interacción entre libro y espacio. Estos proyectos se vuelven parte del lugar para el cual han sido concebidos en origen, y reestructuran conceptualmente y perceptualmente la organización del emplazamiento. Me ha parecido interesante poner algunos ejemplos de ésta práctica artística, ya que varios de los libros que he realizado para el proyecto son libro instalaciones y mantienen un diálogo con el espacio en el que se inscriben.

Alicia Martín

Alicia Martín, utiliza el libro como materia central de su trabajo, lo que dota a sus obras de una fuerte carga cultural y simbólica. Lo que me parece más inspirador de su obra es el diálogo que mantienen las esculturas de libros que realiza con el espacio dónde se ubican.

Jonathan Callan

Este artista británico realiza instalaciones *caleidoscópicas* que materializa en libro-esculturas de grandes dimensiones.



Fig. 23. Jonathan Callan. *The defrauder* (2006) (2008) Fig.24 y 25. Alicia Martín, *Contemporáneos* (2000). Fig. 26 y 27. Alicia Martín, *Biografías III* (2009)



Fig.28. Jonathan Callan. *The library of past choices* (2007)



Ivette Hawkins

La aportación más interesante que realiza esta artista es la sugerente expansión en el espacio de los libros que emplea para sus instalaciones. Los volúmenes -que parecen tener vida propia- trepan -literalmente- por las paredes, produciéndose una sorprendente concordancia entre la obra y el espacio que la acoge.

Job koelewijn

Este diseñador holandés es otro de los artistas que saca los libros de su contexto habitual para integrarlos en estructuras de la vida cotidiana. Koelewijn ha forrado con portadas de libros objetos de enormes dimensiones; como la conocida gasolinera de su obra *Sanctuary*.

Richard Wentworth

Wentworth reconsidera la función y el significado de los objetos cotidianos como muestran sus espectaculares instalaciones con libros. El artista británico participó en la exposición *Domestic Incident+* celebrada en la Tate Gallery de Londres; dónde manejó objetos yuxtapuestos y sutilmente alterados para cambiar su funcionalidad. En sus obras el artista pretende hacernos reflexionar sobre la manera de percibir lo que nos rodea todos los días.

Fig.29, 30 y 31. Ivette Hawkins. *Their silence, a language* (2009).
Fig. 32. Job koelewijn. *Sanctuary* (2007). Fig. 33. Richard Wentworth. *False Ceiling*.(1995)



Fig.34. Richard Wentworth. *False Ceiling*.(1995)

C. ARTISTAS

Los artistas seleccionados en este apartado actúan en un ámbito multidisciplinar (performance, artes plásticas, fotografía, videoarte, etc.). Dentro de esta sección se han agrupado en un apartado específico todas las obras que han sido seleccionadas por aproximarse al concepto de fragilidad (tanto en el aspecto formal como en el conceptual). También se han escogido por su tratamiento de la de transparencia y vulnerabilidad, cualidades sobre las que se ha desarrollado mi proyecto.

Montse carreño. *Transfusion me. The blood machine* (2008)

Se trata de una instalación compuesta por 40 bolsas de sangre que contienen un líquido rojo, tubos de ensayo y un pequeño motor, gracias al cual el color de la pieza escultórica cambia progresivamente a lo largo de los días, creando diferentes grados de intensidad.

El trabajo de Carreño se aproxima formalmente a varios de las obras que he realizado para el proyecto actual, concretamente a *Diccionario de la herida y Sutura*, los dos libros que pertenecen a la capa de la piel. En mis piezas, al igual que en la obra de Carreño, elementos que pertenecen al mundo de la medicina se inmiscuyen en el terreno artístico.

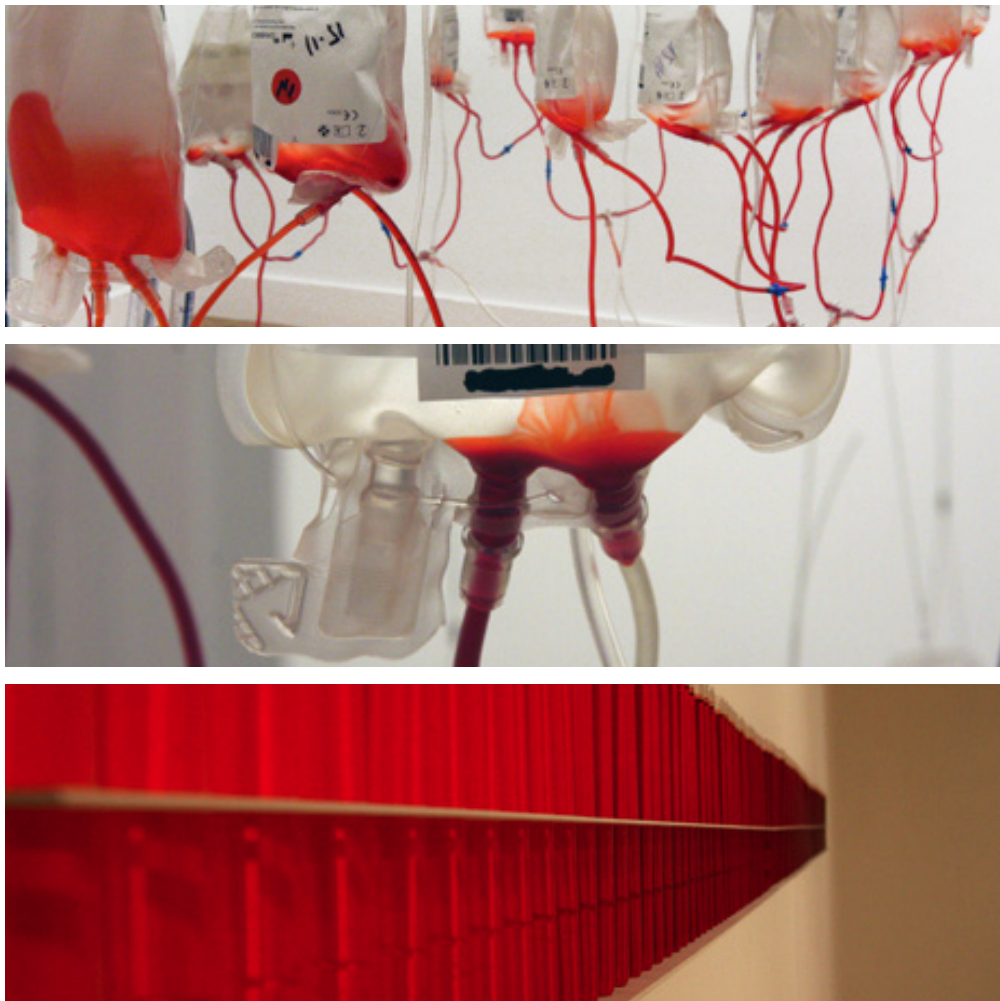


Fig.35, 36 y 37. Montse carreño. *Transfusion me* (2008)

Sarah Lucas.

La obra de esta artista es una importante referencia en mi línea de trabajo, ante todo por la organicidad de sus propuestas. Lucas presenta el cuerpo como un lugar de debate, en lugar de adoptar una postura claramente combativa. En ocasiones sus trabajos rozan la abyección, con una motivación especial cuando se tratan temas como el sexismo o la violencia a través de imágenes disparatadas y estrafalarias. Personalmente creo que Lucas tiene una obra muy sugerente y me interesa, ante todo, por el tratamiento de los materiales empleados: objetos de la vida cotidiana que personifica en extravagantes corporalidades.

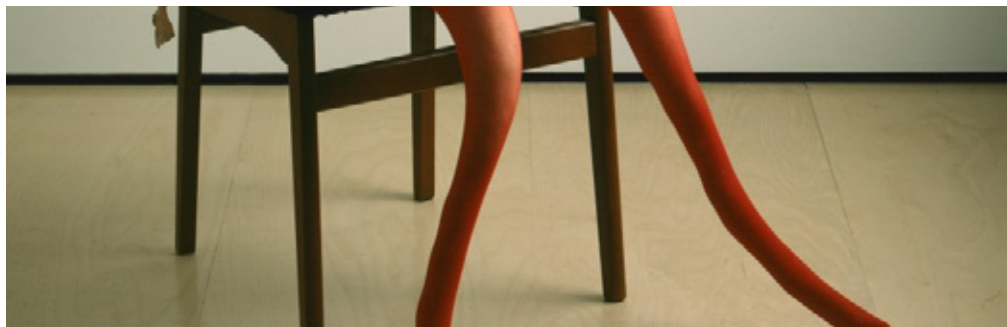
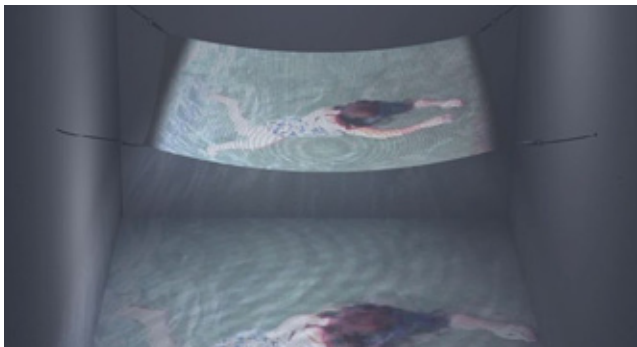


Fig. 38, 39, 40 y 41. Sarah Lucas. *Famed toy rabbit artist*(1996) y *Beyond the pleasure principle*(2000)



Paloma Navares

La transparencia está presente en gran parte de la obra de Navares y se ha convertido en uno de sus elementos recurrentes. El metacrilato, el vidrio el celofán, los pequeños frascos domésticos y los mismos textos, los concibe como prolongaciones de la naturaleza y del cuerpo.

En las piezas de Navares se superponen la escultura, la fotografía, el objeto, o el vídeo. Este carácter interdisciplinar también está presente en algunos de los libros que he realizado para el proyecto, así como en mi trayectoria en general; ya que en varios de ellos los textos e imágenes se proyectan sobre las piezas. Conceptualmente también me identifico con la artista, pues sus obras suponen una reflexión sobre los límites entre la vida y la muerte, la salud y la enfermedad. Estos temas son la base argumental que sustentan mi proyecto y los que me pueden acercar, en cierto modo, a la obra de Navares.

Hannah wilke

En su obra *S.O.S. Stratification Object Series*, la artista muestra su cuerpo desnudo repleto de estigmas realizados con chicle. La crítica ha comentado en numero-

Fig.42, 43, 44, 45 y 46. Paloma Navares. *Flores sobre el océano* (2000), *Canto rodado. El bany. A Virginia Woolf*. 2004, *Els banyets* (1997-2003), *Sin título* (1994), *Recuerdo de un vereno* (2000)



Fig.47 y 48. Hannah Wilke. *S.O.S.Starification Object Series* (1974-1982), *S.O.S.(Curlers)* (1975)

marcas insinúan vaginas, en consonancia con el activismo feminista de Wilke. Sin embargo, estas falsas escarificaciones yo las interpreto como una metáfora de la herida.

Fragilidad/Transparencia

Regina Jose galindo. *Caparazón* (2010) Corpus. Arte in Azione. MADRE, Museo D'Arte Contemporánea Donna Regina. Nápoles, Italia.

La artista guatemalteca comenzó su actividad performativa a mediados de la década de los noventa. Esta acción es uno de los trabajos que ha influido en el desarrollo de *20 Cerebros*, una de las piezas que he realizado para este proyecto. Galindo ofrece en esta performance una representación del miedo de forma sonora, en cada estallido, en cada impacto. La artista aparece encapsulada y desnuda mientras un grupo de individuos, armados con palos, golpean de manera frenética la campana que la protege. En *20 cerebros* lo más importante es el sonido que una serie de cerebros de porcelana producen al estallar contra el suelo, ya que remiten al tema de la fragilidad, que es la constante de mi trabajo. El sonido, tanto en su pieza como en la mía, se convierten en uno de los aspectos más significativos de la obra.

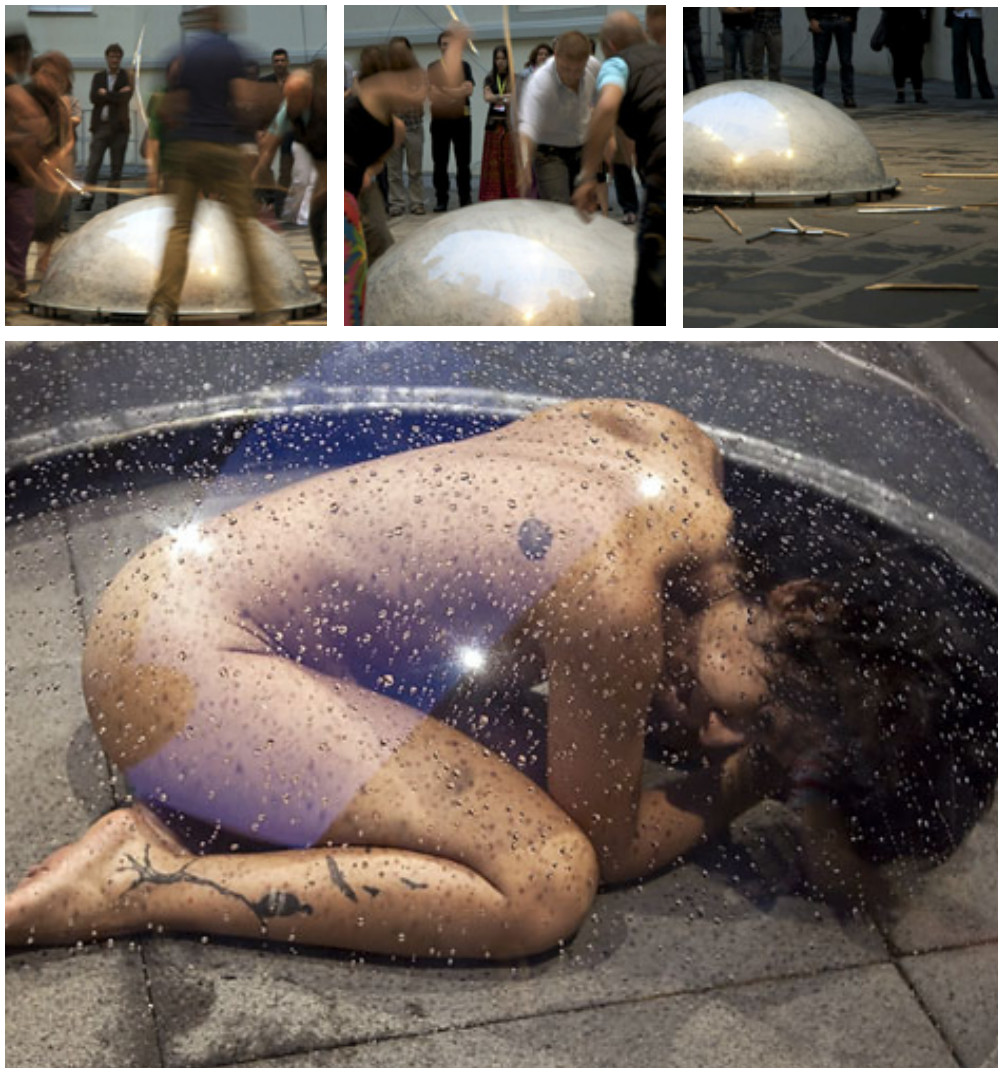


Fig.49 *Caparazón*. Performance de Regina José Galindo (2010)

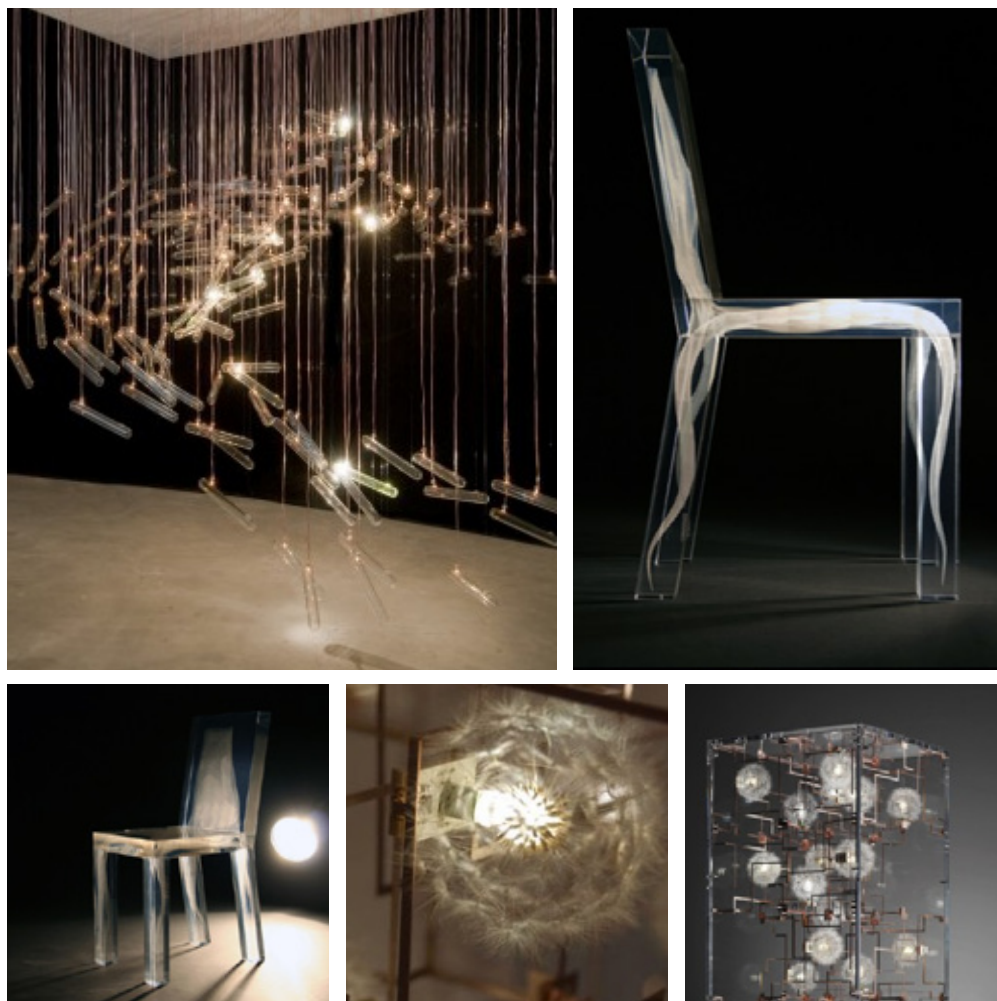
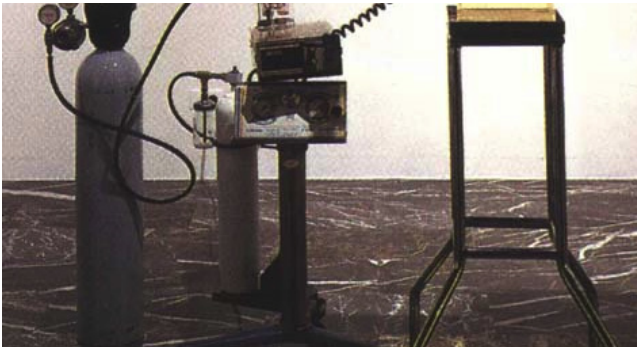
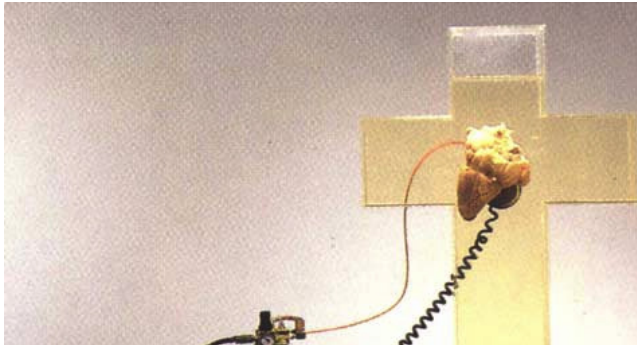


Fig.50, 51, 52 ,53 y 54. **Design Drift.** *Fly light*, *Ghost chairs*, y *Fragile future*

Design drift. *Ghost chairs collection/Fragile Future y Fly light*

El estudio de diseño holandés Design Drift me resulta interesante por su carácter multidisciplinar -sus diseños se han llegado a exponer en museos como el Victoria&Albert Museum de Londres-, y en concreto por sus instalaciones interactivas con luz y cristal. Las *sillas fantasma* han supuesto una inspiración importante para mi proyecto, fundamentalmente para la obra *x-ray Tales*. Fabricadas en plexiglás, muestran en su interior una forma fantasmal que se dibuja mediante una agrupación de millones de burbujas de aire. El esqueleto de las sillas se hace visible cuando la luz incide en su superficie.

Otras piezas inspiradoras del estudio han sido *Fragile future* y *Fly light*, instalaciones en las que hay un especial interés en aunar naturaleza y tecnología. En *Fly Light* 160 tubos de vidrio se encienden respondiendo a la presencia del espectador. Esto se consigue a través del diseño de unos patrones de luz inspirados en el comportamiento de una bandada de pájaros y sus ritmos de vuelo. La pieza *Fragile Future* (de la que existen varias versiones), muestra una armoniosa combinación de un sistema eléctrico con auténticas plantas de diente de león. Lo más sugestivo de las instalaciones de Design Drift es la fragilidad que logran transmitir pese a su discurso tecnológico, lo que ha supuesto un referente importante para mi trabajo.



José Antonio Hernández-Diez.

Sagrado corazón activo (1991)

El artista multimedia venezolano juega con los principios de la tecnología y el catolicismo en esta obra. En este trabajo aparece un corazón flotando en un líquido conservante dentro de una enorme cruz de metacrilato. El órgano está conectado a dos bombonas de oxígeno y a un aparato eléctrico que remite a la vida artificialmente prolongada -aspecto que he tratado en uno de los capítulos de mi investigación-. En una obra de la misma serie, *Sagrado Corazón Video*, 1991, Hernández-Diez recurre al medio audiovisual, emitiendo dos horas de una operación a corazón abierto, que se muestran en un monitor de TV dentro de otra cruz de metacrilato transparente.

John Latham. *God is Great (2005)*

Esta pieza se ha escogido porque utiliza el libro como base material (es una constante en las obras de Latham). El panel de cristal fracturado muestra en un golpe de vista la base conceptual de mi obra.

Vim Delvoye. *Stations of the cross (2006)*. Las influencias de los trabajos con rayos x aparecen en mi libro *x-ray Tales*.

Fig.55 y 56. Jose Antonio Hernández-Diez. *Sagrado corazón activo* (1991). Fig. 57 y 58. John Latham. *God is Great* (2010). Fig.59. Vim Delvoye. *Stations of the cross* (2006)

D. ALFABETOS Y TIPOGRAFÍAS

Abeceda book (1926). Karel Teige

El libro *Abeceda* (Alfabeto) es un pastiche entre poesía experimental, danza moderna, diseño gráfico y tipografía, basado en un poema de Vitezslav Nezval siguiendo el orden de las letras del alfabeto latino. Cada doble página presenta una serie de imágenes compuestas a partir de la combinación



Fig.60. Vitezslav Nezval y Karel Teige. *Abeceda* (1926)

de elementos tipográficos y fotografías de la bailarina Milca Mayerová.

***The Alphabet* (2009). David Lynch.**

David Lynch realiza un alfabeto animado en este cortometraje basándose en una pesadilla de su sobrina. Lo que me ha parecido más sugerente del trabajo de Lynch es el carácter experimental de la propuesta, ya que el autor transgrede el soporte habitual de la escritura para mostrar una propuesta audiovisual.

Stefan Sagmeister

El trabajo del diseñador austríaco es uno de mis grandes referentes. Los diseños de Sagmeister me interesan por su carácter híbrido y emocional, características que le alejan de las rígidas normas propias de la tipografía. El diseñador se aproxima a otras disciplinas artísticas eliminando las barreras entre arte y diseño (aspecto que también destaca en mi trabajo, en el que se aprecia la fusión de ambas materias).

Uno de sus diseños más controvertidos es el cartel que diseñó en los años noventa para la conferencia del American Institute of Graphic Arts (AIGA). Sagmeister pidió a su ayudante que tallara la información de la conferencia sobre su torso con un cuchillo para más tarde fotografiar el resultado y convertirlo en un cartel, utilizando su propio cuerpo como soporte. El binomio cuerpo/tipografía esta también presente en los libros que he realizado para el proyecto, por lo que me interesa especialmente la obra de este diseñador.

Robert Bolesta

Value Pack es el título del abecedario que el diseñador realizó a partir de la manipulación de carne picada de ternera. Tras dar forma a las letras, Bolesta las envasó en bandejas de supermercado creando un alfabeto completo. Más tarde fotografió las letras de manera individual para poderlas articular como un sistema tipográfico.

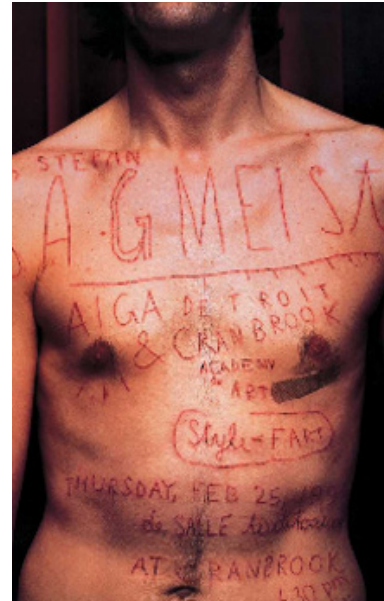
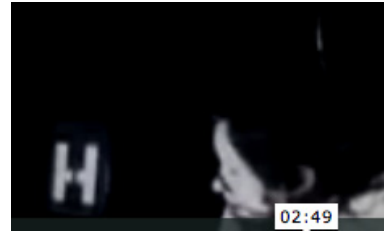


Fig.61, 62 y 63. David Lynch. *The Alphabet* (2009). Fig. 64. S. Sagmeister. *AIGA Poster* Fig. 65. Robert Bolesta. *Value pack* (2005)

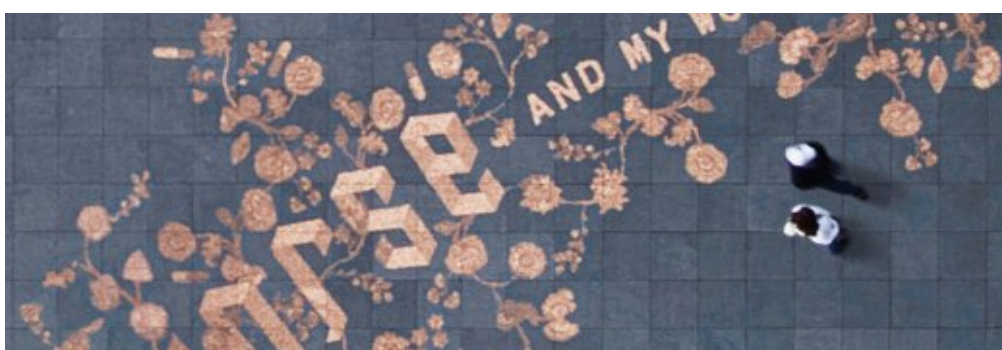
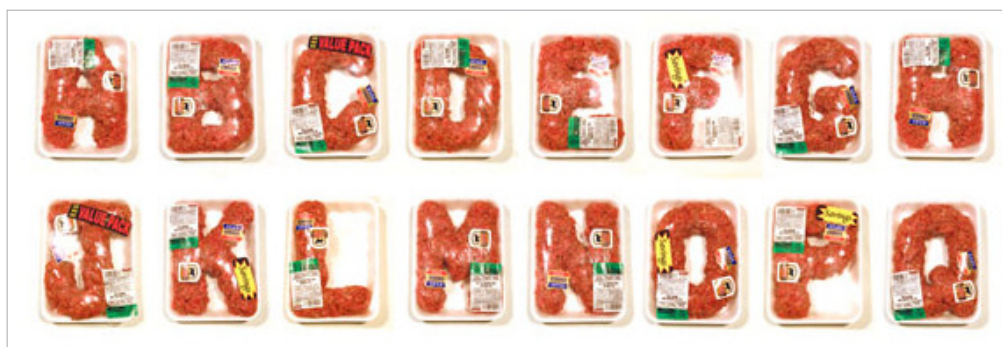


Fig.66. Robert Bolesta. *Value pack* . Fig. 67, 68, 69 y 70. S. Sagmeister. *Typefaces* (2000-2011)



Fig.71. Carolina Galiñanes. *Work in process* (2010). Archivo personal

4.2. Línea de trabajo. Antecedentes artísticos personales

En este apartado explicaré el trabajo dividiendo en dos partes la estructura del proyecto: los antecedentes del proyecto que se ha realizado y el desarrollo del proyecto individual como tal (*Demolición. El libro como materialización de la fragilidad corporal*).

Comencé a interesarme por el mundo del libro-objeto hace varios años, y según he ido trabajando con ellos, mi curiosidad ha ido en aumento. Me interesa, ante todo, transgredir los límites que impone el soporte para convertir el libro en un elemento activo. Tras realizar varios libros de artista, en el año 2010 diseñé dos libros-objeto ideados para interactuar en un espacio concreto: una sala de despiece de carne. De este modo el libro ya no funcionaba como mera pieza artística con entidad autónoma, pasaba a estar concebido por y para un espacio concreto. Creo en el libro-objeto como un medio de expresión artística con amplias posibilidades, ya que permite el juego con el tiempo al ofrecer un discurso plástico en secuencias espacio-temporales. He realizado varias acciones con libros en lugares ajenos a su naturaleza, intentando darles otra dimensión. El libro, al liberarse del soporte tradicional, conquista el espacio y se integra con él. La proyección de textos e imágenes sobre soportes que nada tienen que ver con la página me parece una idea muy potente con la que trabajo habitualmente. Esta concepción del libro como obra de arte modifica la forma visual del mismo, transformando los volúmenes en documentos de acciones y performances y otros en espacios de experimentación conceptual, verbal y material. Me interesa, pues, el libro que traspasa las barreras impuestas por la concepción tradicional y que es capaz de adquirir nuevos comportamientos artísticos. Uno de los aspectos más característicos de mi trabajo es la reflexión conceptual y estética del libro como obra de arte, como se puede ver en varios de mis proyectos, como *Hibridaciones o Acción cruda N° II*.

LIBRO OBJETO, LIBRO DE ARTISTA Y LIBRO INTERVENCIÓN

Hibridaciones. Site-Specific

Ficha técnica

Título: *Hibridaciones*. Año: 2010

Site specific. Libro intervención

Dimensiones: variables

Materiales: Libros, proyectores, fotografías

El objetivo general de *Hibridaciones*, fue provocar la interacción entre libros y espacio mediante la participación de dos libros objeto en una sala de despiece de carne. La intención principal fue ilustrar la filosofía del proyecto a través del imaginario del cuerpo. Para esta acción me pareció determinante buscar un lugar de referencia donde poder enmarcar determinados proyectos y realizar una serie de acciones. Un espacio que no sólo acogiese las piezas, sino que dialogase con ellas, que les aportase vida e interactuase con ellas.

Tras realizar numerosas localizaciones encontré el lugar idóneo: una sala de despiece de carne de fuerte presencia visual que ofrecía resultados muy interesantes. A partir de este momento realicé varias acciones en este lugar, pues mis proyectos se centraban en ese momento en el ámbito de lo corporal,



Fig. 72, 73, 74 Y 75. Carolina Galiñanes. *Acción cruda nº 1* (2010). Archivo personal

y en muchas ocasiones en la analogía cuerpo-pieza de carne. Los dos libros objeto con los que realicé la intervención *Hibridaciones*, son *Desnudo* y *Destino de la carne*, cuyas características detallo a continuación.

Destino de la carne

Ficha técnica

Título: *Destino de la carne*. Año: 2009

Técnica: Libro objeto/Encuadernación en concertina

Dimensiones: 10 láminas de 42 X 29 cm. Tamaño desplegado: 2,90 metros

Materiales: Rollo de etiquetas con poesía impresas en etiquetadora industrial

¿Somos carne? Es aquí dónde mejor se manifiesta la exploración de las distintas concepciones artísticas del cuerpo humano. La intención era ofrecer el imaginario de lo corporal a través del desnudo, el cuerpo ofrecido, entregado. Para este libro objeto se buscó un acabado en gran formato que fuese capaz de mostrar las fotografías de un modo continuo, sin interrupciones, por lo que se encuadernó en concertina. Por esta razón fue muy importante que el

libro-objeto fuese un desplegable de casi tres metros de largo una vez abierto del todo. Para completar el libro-objeto se añadió una poesía de Vicente Aleixandre que actúa de hilo conductor del libro y que le da título al trabajo: *Destino de la carne*. La poesía se imprimió en una etiquetadora industrial de alimentos, de modo que las palabras y frases que componen la poesía quedan impresas en etiquetas adhesivas diferentes.

Desnudo (2009)

Ficha técnica

Título: *Desnudo*. Año: 2009

Libro objeto/Encuadernación lomo visto

Dimensiones: libro 40x40cm. Maleta: 75x20x1,20 metros

Materiales: Tela, maleta, etiquetas de cartón, bolsas de plástico, encajes

Desnudo es un libro con páginas de tela en 40x40 cm, contenido en una maleta junto a una pequeña máquina de coser y unas etiquetas con el poema *Desnudo* de Vicente Aleixandre impreso en ellas. Se busca un proceso interactivo en el que el lector coloque cada etiqueta en la ilustración del libro que crea correspondiente.

Malos hábitos (2009)

Ficha técnica

Título: *Malos hábitos*. Año: 2010

Libro de artista/Encuadernación lomo visto

Medidas: libro 20x20cm.

Materiales: Fotografías, tela, etiquetas de cartón, bolsas de plástico, encajes



Fig.76. Carolina Galiñanes y Bengoa Vázquez (colectivo crudo). *Malos hábitos* (2010). Archivo personal

Este libro se realizó en un taller en las jornadas de diseño e ilustración *De vuelta con el cuaderno*; celebrado en la Escuela Superior de Diseño de Aragón en septiembre de 2010. La obra tiene la peculiaridad de estar constituida por varios libros que pueden funcionar tanto de manera autónoma como en conjunto, variando la interpretación según el código de lectura que se desee emplear.

***Acción cruda II (Work in process)* (2011)**

Acción cruda II. Site-Specific

Ficha técnica

Título: *Hibridaciones*. Año: 2010

Site specific. Libro intervención

Dimensiones: variables

Materiales: Libros, proyectores, fotografías

El objetivo principal del proyecto era establecer una analogía entre libros y piezas de carne. La acción consistió en la intervención de cien libros para someterlos al proceso de producción de una sala de despiece de carne. Se tomó como referencia la tipología de libro alterado: los libros fueron manipulados hasta derivar en un producto final apto para el consumo a partir de su deconstrucción. La aportación más interesante fue que los libros pasaron a formar

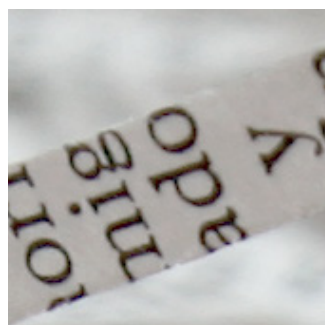
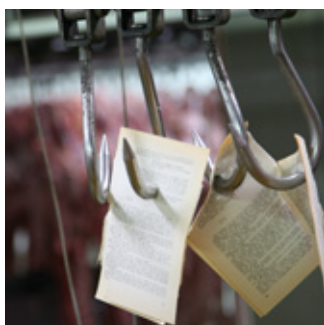
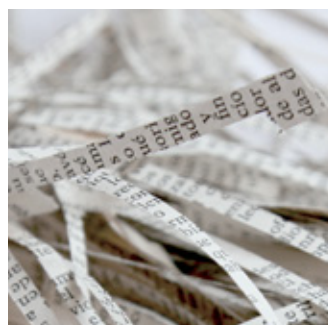


Fig. 77, 78, 79 y 80. Carolina Galiñanes. *Acción cruda II (Work in process)* (2011).
Archivo personal



Fig. 81. Carolina Galiñanes. *Acción cruda II (Work in process)* (2011). Archivo personal

parte activa del espacio al transformarse y participar en la cadena productiva. En la propuesta se pretendió dar especial importancia a la fase procesual del proyecto artístico, estableciendo un paralelismo entre los procesos industrial y creativo. La materialización de la obra atiende a factores cómo la construcción, la deconstrucción y/o la destrucción: la obra puede hacerse o deshacerse. Se transforma para convertirse en un producto nuevo, diferente.

4.3. Propuesta personal actual: Demolición. El libro como materialización de la fragilidad corporal

MARCO CONCEPTUAL

El proyecto plantea la existencia de un cuerpo transparente que nos permite entrever su interior estratificado. El objetivo principal es materializar, a partir de una serie de libros de artista, un cuerpo estratificado cuyas capas aludan a la fragilidad física y emocional del individuo. Se propone, capa tras capa, realizar un recorrido partiendo de la piel hacia el interior del cuerpo en esta búsqueda hacia la inestabilidad.

He intentado volcar todos los aspectos relacionados con la vulnerabilidad que he descubierto a lo largo de la investigación, en cada uno de mis libros. El conjunto de todos ellos conformará el quebradizo cuerpo de cristal que se está defendiendo durante todo el estudio.

De manera complementaria a la obra individual, elaborado un alfabeto junto a Bengoa Vázquez, a partir de una serie de conceptos clave extraídos de cada uno de estos libros (capas). Posteriormente, de cada uno de estos conceptos se sacarán las letras que compondrán el abecedario.

El proyecto se divide en dos partes: un trabajo común realizado por el colectivo crudo (abecedario) y dos partes individuales en las que se han realizado una serie de libros. Estudio Crudo es un estudio de diseño gráfico y colectivo artístico del que soy socia cofundadora junto a Bengoa Vázquez. Crudo es el resultado de la experimentación con diferentes técnicas, materiales y soportes y de la fusión de diversas disciplinas como el arte, el diseño, la fotografía o la instalación. Pese a que el abecedario se ha realizado de manera conjunta, los trabajos personales son individuales y atienden a las inquietudes artísticas personales de cada una de nosotras. Aunque ambos proyectos se complementan, han sido concebidos de manera independiente.

PLANTEAMIENTO Y SOLUCIONES FORMALES

Presuponiendo que existe un cuerpo transparente que permite ver su interior estratificado en capas, se busca la materialización de dichos estratos en una serie de libros. Así, capa tras capa, iremos viendo como éstas evidencian la fragilidad, condición inherente a todo cuerpo humano.

La estructura del proyecto está planteada de modo secuencial y cada una de las capas estará representada por un libro (o varios, dependiendo del caso), que dará paso al siguiente.

Estos estratos siguen una estructura narrativa en la que cada uno de ellos precede al que viene después, construyéndose así la historia que irá configurando, poco a poco, este frágil cuerpo.

El cuerpo transparente queda conformado por las siguientes capas:

Capa 1. La piel

- *Diccionario de la herida* (libros intervenidos)
- *Sutura* (libro de artista)

Capa 2. Los fluidos

- *Asepsia* (libro-instalación)
- *Compendio de lágrimas* (libro-instalación)

Capa 3. Los huesos

- *Demolición* (libro-objeto)

Capa 4. Los órganos. Cuerpo patológico

- *Intacto* (libro-objeto)
- *X-Ray Tales* (libro instalación)

Capa 5. Cerebro emocional. Fragilidad mental

- *20 Cerebros* (libro instalación/ Instalación sonora/ creación audiovisual)

Los objetivos fundamentales de proyecto son:

- Evidenciar las condiciones de fragilidad, tanto físicas como psíquicas, inherentes a todo ser humano.
- Intentar mostrar, asimismo, la parte más delicada de cada una de las capas que se han seleccionado (piel=herida)
- Establecer una analogía entre los materiales y el concepto de cada capa, (piel=látex) a partir de una serie de metáforas formales.
- Conseguir una coherencia entre todos los libros o capas, que están interrelacionados entre si, lo que ayudará a que el proyecto aparezca unificado.



Fig.82. Carolina Galiñanes. *Diccionario de la herida* (2011). Archivo personal

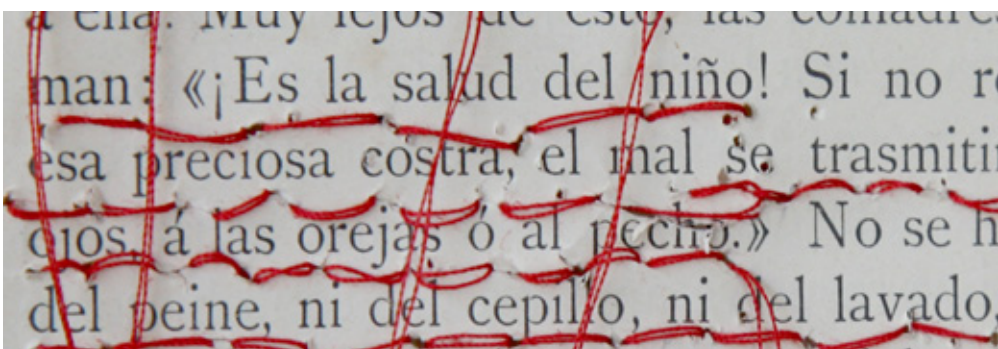


Fig.83, 84 y 85. Carolina Galiñanes. *Sutura* (2011). Archivo personal. Fig. 86 y 87. Carolina Galiñanes. *Diccionario de la herida* (2011). Archivo personal

4.3.1. Capa 1. La piel. *Sutura* /*Diccionario de la herida*.

1. *Diccionario de la herida*

Ficha técnica

Título: *Diccionario de la herida*. Año: 2011

Libro Intervenido

Dimensiones: Variables

Materiales: Libros antiguos, hilo de coser, papel.

Los dos libros se han realizado con el propósito de potenciar la herida, símbolo de fragilidad de la epidermis.

Diccionario de la herida lo conforman una serie de diccionarios antiguos y manuales de primeros auxilios intervenidos, de los que se han extraído una serie de conceptos que se refieren de un modo u otro a las incisiones sufridas por la piel. Las páginas de los libros han sido intervenidas a través de la costura, destacando aquellos términos significativos para la construcción de la narración. Las palabras que aparecen enmarcadas o subrayadas serán las que den cuerpo al otro libro de la serie: *Sutura*.

1. *Sutura*

Ficha técnica

Título: *Sutura* Año: 2011

Libro de artista

Dimensiones: Variables

Materiales: Látex, hilo de coser.

En este caso el material empleado se convierte en uno de los aspectos más significativos de la obra, ya que su apariencia y textura remiten a la piel humana. Se escogió el látex porque me pareció el soporte idóneo para explicitar la idea de la herida. Las hojas del libro aparecen impresas en tinta roja con palabras que tienen relación con la herida y que se han extraído de los diccionarios que se complementan con esta pieza.

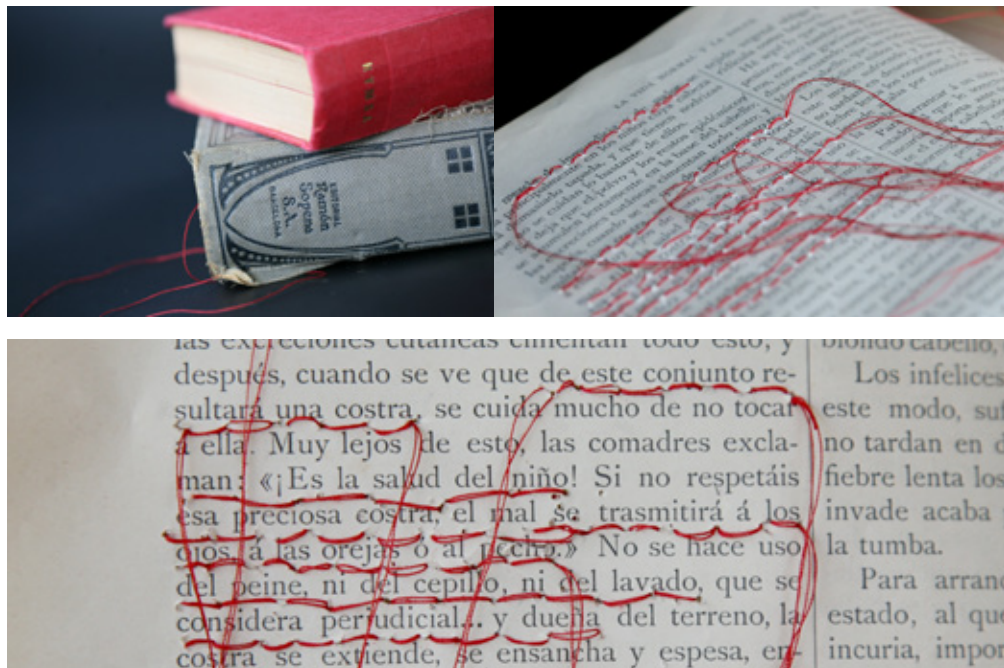


Fig.88, 89 y 90. Carolina Galiñanes. *Diccionario de la herida* (2011). Archivo personal

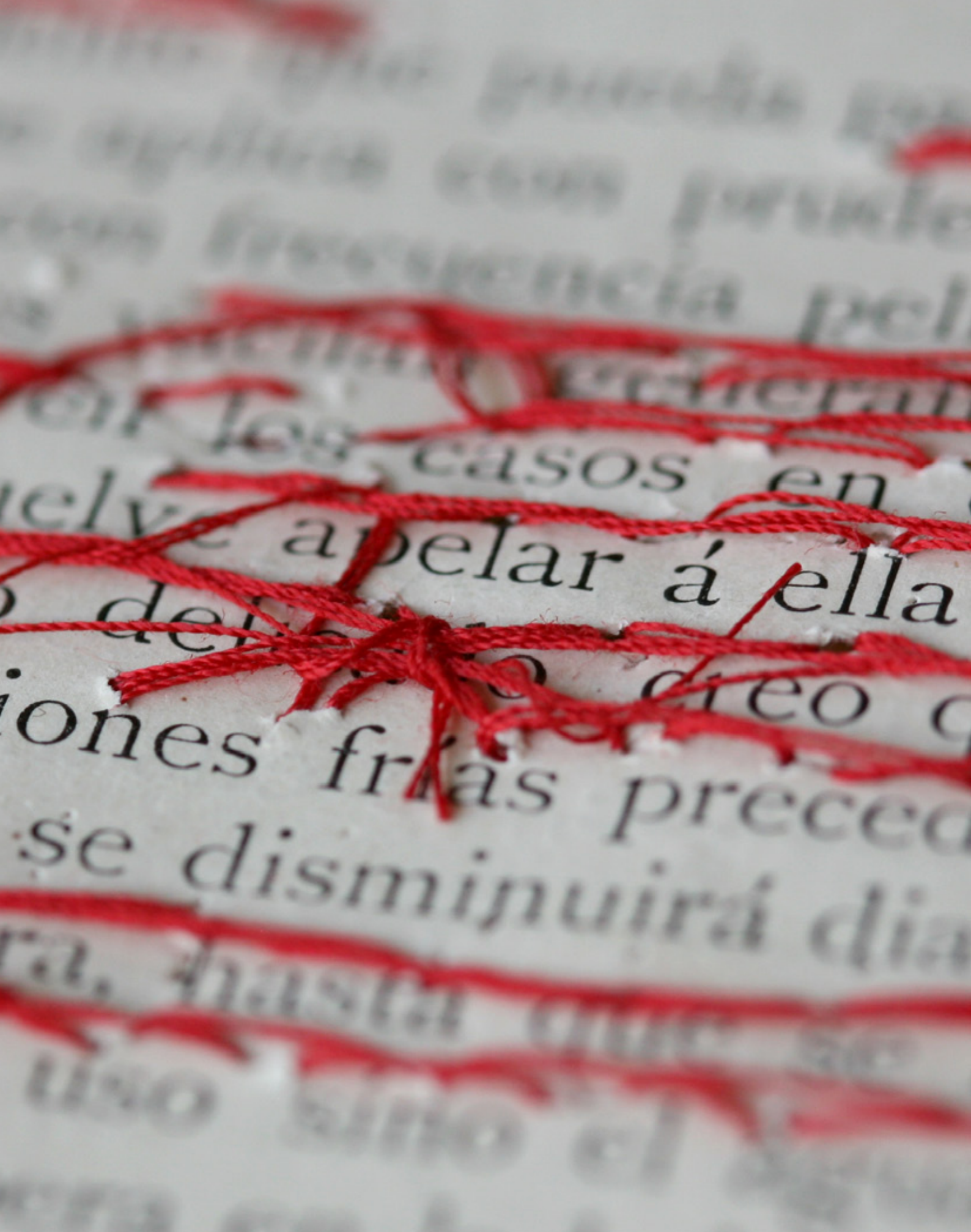


Fig.91. Carolina Galiñanes. *Diccionario de la herida* (2011). Archivo personal

4.3.2. Capa 2. Los fluidos. *Asepsia* / *Compendio de lágrimas*

1. *Asepsia*

Ficha técnica

Título: *Asepsia*. Año: 2011

Libro-objeto

Dimensiones: Variables

Materiales: Probetas de laboratorio, sal, papel.

En los libros-objeto que he realizado para esta capa, he querido evidenciar la vulnerabilidad a través del fluido corporal que he considerado más frágil: las lágrimas. Las probetas de cristal ayudan a potenciar la naturaleza quebradiza del ser humano. Estos pequeños recipientes, que albergan textos impresos en pegatinas, están rellenos de sal aludiendo metafóricamente a las lágrimas.

2. *Compendio de lágrimas*

Ficha técnica

Título: *Compendio de lágrimas* Año: 2011

Libro-instalación

Dimensiones: variables

Materiales: Caja de pañuelos impresos, creación audiovisual.

Compendio de lágrimas es una libro-instalación cuyo protagonista es el llanto. La obra consta de una caja de pañuelos impresos con textos e ilustraciones y una creación audiovisual que lo complementa, estableciéndose un diálogo entre las dos propuestas.



Fig.92. Carolina Galiñanes. *Asepsia* (2011). Archivo personal



Fig.93. Carolina Galiñanes. *Asepsia* (2011). Archivo personal



Fig.94, 95, 96, 97 y 98. Carolina Galiñanes. *Asepsia* (2011). Archivo personal

4.3.3. Capa 3. Los Huesos

1. Demolición

Ficha técnica

Título: *Intacto* Año: 2011

Técnica: Libro-objeto

Dimensiones: variables

Materiales: Caja, Impresión sobre cartón, tela, cajas de metacrilato con escombros y fotografías Polaroid

En este libro-objeto he querido representar el concepto de cuerpo arquitectónico que se ha estado manejando durante toda la investigación. Se establece una analogía entre cuerpo/edificio, mostrando un proceso paralelo entre la demolición de una construcción y el desmoronamiento del cuerpo humano. El libro se ha realizado siguiendo la tipología *flag book* y se presenta en una caja con una serie de recipientes de metacrilato que albergan escombros de obra. La pieza se complementa con un conjunto de fotografías polaroid de ruinas y escombros de edificios, que actúan como metáfora de la caída del individuo (un ser humano reducido a escombros).



Fig.99, 100 y 101. Carolina Galiñanes. *Demolición* (2011). Archivo personal



Fig. 102. Carolina Galiñanes. *Demolición* (2011). Archivo personal

4.3.4. Capa 4. Los órganos. Cuerpo patológico.

1. *Intacto*

Ficha técnica

Título: *Intacto* Año: 2011

Técnica: Libro-objeto

Dimensiones: variables

Materiales: álbum de fotos, maletín de médico, estetoscopio, botes de farmacia antiguos.

En esta pieza la piel se presenta como vehículo de nuestras experiencias a través de la degradación de lo corpóreo. Es una reflexión que parte de la evolución del estado puro que tenemos al nacer hasta desembocar en un cuerpo dañado, incompleto y alterado. El discurso se apoya en un elemento simbólico: un bote que actúa como símbolo de protección y refugio y que alberga una ecografía (la imagen más intacta que se tiene del ser humano). El libro presenta un recorrido cartográfico que exhibe la degeneración que producen el tiempo y nuestras experiencias en el cuerpo. *Intacto* funciona como un anti-álbum o como relicario de una corporeidad vulnerable y dañada; ofreciendo un imaginario del cuerpo alterado, fragmentado y marginado.

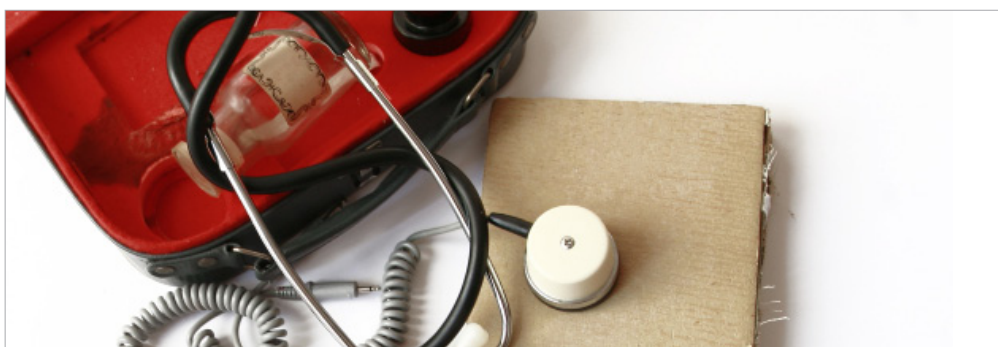


Fig.103, 104 y 105. Carolina Galiñanes. *Intacto* (2011). Archivo personal



Fig. 106. Carolina Galiñanes. *Intacto* (2011). Archivo personal

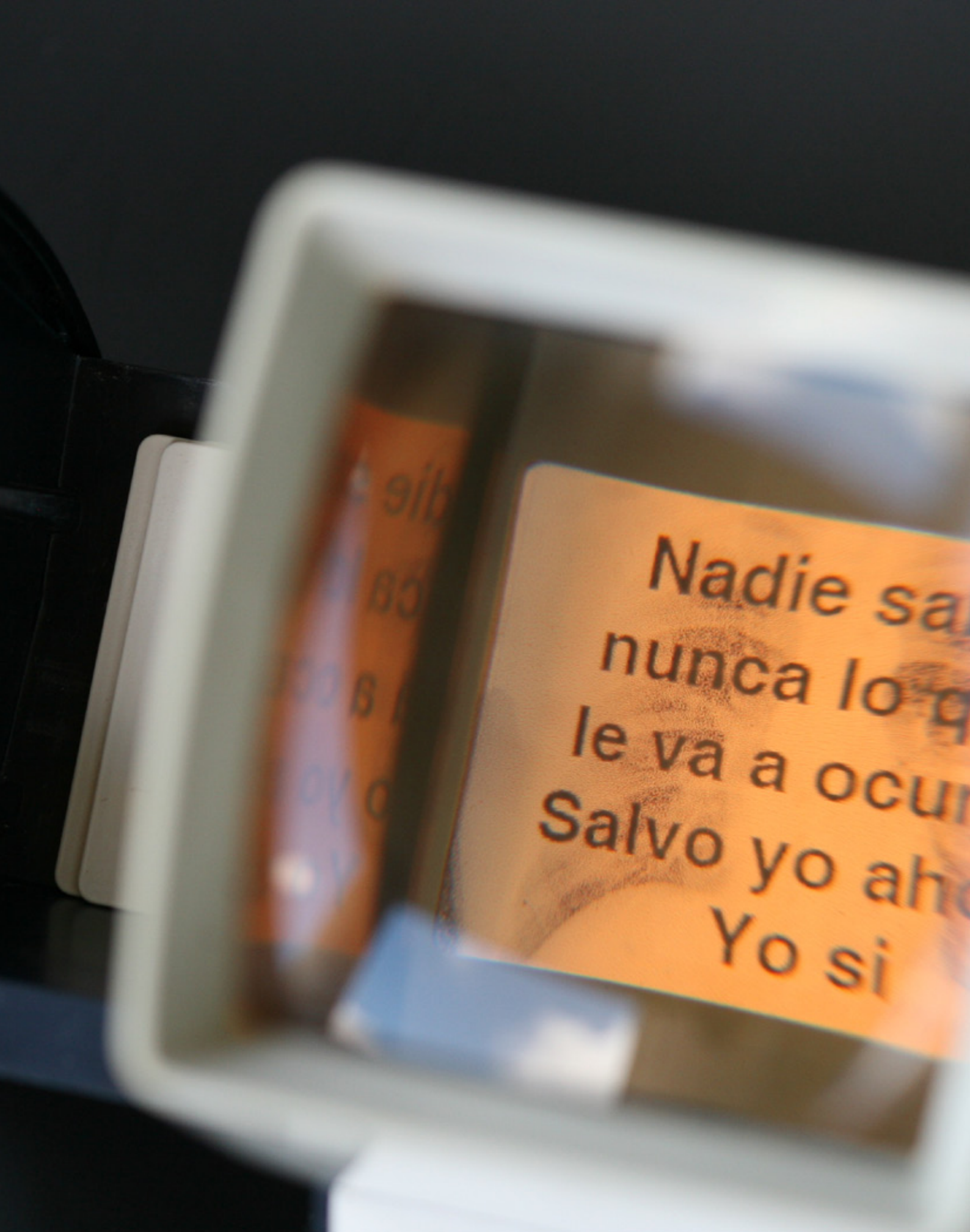


Fig.107. Carolina Galiñanes. *X-Ray Tales* (2011). Archivo personal

2. X-ray Tales

Ficha técnica

Título: *X-Ray Tales* Año: 2011

Técnica: Libro-objeto

Dimensiones: variables

Materiales: proyector de diapositivas portátil. Diapositivas.

X-ray Tales es el relato de la enfermedad de una persona narrada a partir de una sucesión de diapositivas. Para poder visualizar los textos y las radiografías que constituyen el libro objeto es necesario encender el pequeño proyector portátil.

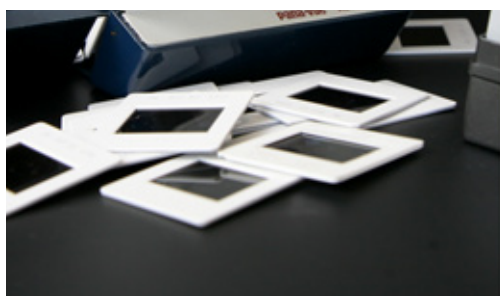
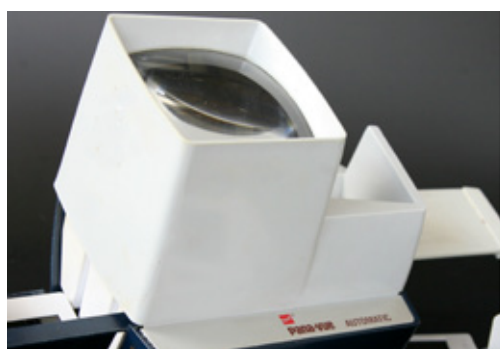


Fig. 108, 109, 110, 111 y 112. Carolina Galiñanes. *X-Ray Tales* (2011). Archivo personal

4.3.5. Capa 5. El cerebro emocional. Fragilidad mental

20 cerebros

Ficha técnica

Título: *20 cerebros* Año: 2011

Técnica: Libro-instalación/ instalación sonora

Dimensiones: variables

Materiales: Cerebros de porcelana biscuit, proyección audiovisual. Instalación sonora.

20 cerebros es una video-instalación que pretende evidenciar la inestabilidad mental que todos somos susceptibles de padecer en momentos puntuales de nuestra vida. Se ha realizado una acción en la que a una persona rompe veinte cerebros de porcelana mediante un gesto simbólico que alude a la vulnerabilidad emocional.

Uno de los aspectos que más he cuidado al plantear la obra ha sido el tratamiento del sonido, ya que al estallar contra el suelo, la porcelana produce un ruido muy característico que me interesaba para esta pieza en concreto.

La instalación se adapta al espacio al que va a ser expuesta. Consta de un montón con los fragmentos de los cerebros rotos tras la acción, una instalación sonora, y, dependiendo de las características del espacio, de un video con la acción o una secuencia fotográfica de la misma.



Fig.113, 114 y 115. Carolina Galiñanes. *20 cerebros* (2011). Archivo personal



Fig. 116. Carolina Galiñanes. *20 cerebros* (2011). Archivo personal

4.4. Proyecto colectivo: estratos

4.4.1. Alfabeto crudo: estratificando el cuerpo

Etimológicamente, el alfabeto, abecedario o abecé de una lengua o idioma es el conjunto ordenado de sus letras.

Alfabeto crudo (Fig. 118) es un proyecto conjunto que pretende la creación de un abecedario en base a las inquietudes artísticas de estudio crudo¹³⁴.

Este alfabeto ha sido el pretexto para crear la colección de libros de artista que hemos expuesto en el apartado anterior, de los que se han extraído una serie de conceptos clave. La base argumental de la que se parte para elaborar los libros es la de un cuerpo estratificado que se irá configurando a partir de la capa de la piel (todo ello a través en un recorrido que conducirá desde el interior hasta el exterior).

El paso siguiente ha sido extraer de estos conceptos (representativos de cada uno de los libros) cada una de las letras que conformarían nuestro abecedario, que está basado en el alfabeto occidental.

El proyecto se divide en tres partes fundamentales: una general -que sería la creación del abecedario- y dos partes individuales, compuestas por el conjunto de libros que suponen el grueso del trabajo. Estos libros representan cada una de las capas que hemos comentado anteriormente. Para una mejor comprensión del trabajo, detallaremos el trabajo por partes en el siguiente epígrafe.

4.4.2. Estratos corporales. Una propuesta de exposición conjunta

Como ya hemos comentado a lo largo de este proyecto, el propósito final del trabajo, tanto individual como colectivo, era crear una exposición conjunta donde el abecedario sería la estructura narrativa que nos haría establecer el discurso espacial.

Para ello se ha insistido especialmente en la idea de los estratos que van desde la parte interior del cuerpo hasta la exterior de la indumentaria, entendiendo ésta como una extensión del individuo. Estos estratos servirían como concepto básico en el diseño espacial que acogería este trabajo y ocupando cada uno de ellos su propio espacio.

La exposición debería realizarse en un espacio similar a un pasillo, donde se irían alojando todas las capas de las que hemos hablado a lo largo de este estudio, separándose unas de otras por capas de visillo que irían de suelo a techo. El espectador entraría en la exposición y observaría la primera capa (la correspondiente a la parte más externa del individuo, los accesorios) y la obra contenida en el espacio que delimita, y después debería traspasar ese estrato y seguir adentrándose en el universo del cuerpo hasta llegar al último de todos ellos: la fragilidad mental (Fig. 117).

En la exposición la mayoría de libros irían colgados jugando con las posibilidades espaciales de los objetos -exceptuando algunas obras que por sus características deberían ir instaladas de algún modo concreto-. Las proyecciones de vídeo y foto se realizarían en las paredes de cada habitáculo, o en ciertas ocasiones en el techo, para potenciar la tridimensionalidad del espacio y generar una sensación envolvente. La iluminación por tanto sería muy tenue y estaría muy focalizada en las obras de manera que el espectador se encontraría en un espacio recogido, oscuro y cerrado, sirviendo estas características formales como una metáfora del interior del cuerpo humano.

134 <<http://www.estudiocrudo.com>>

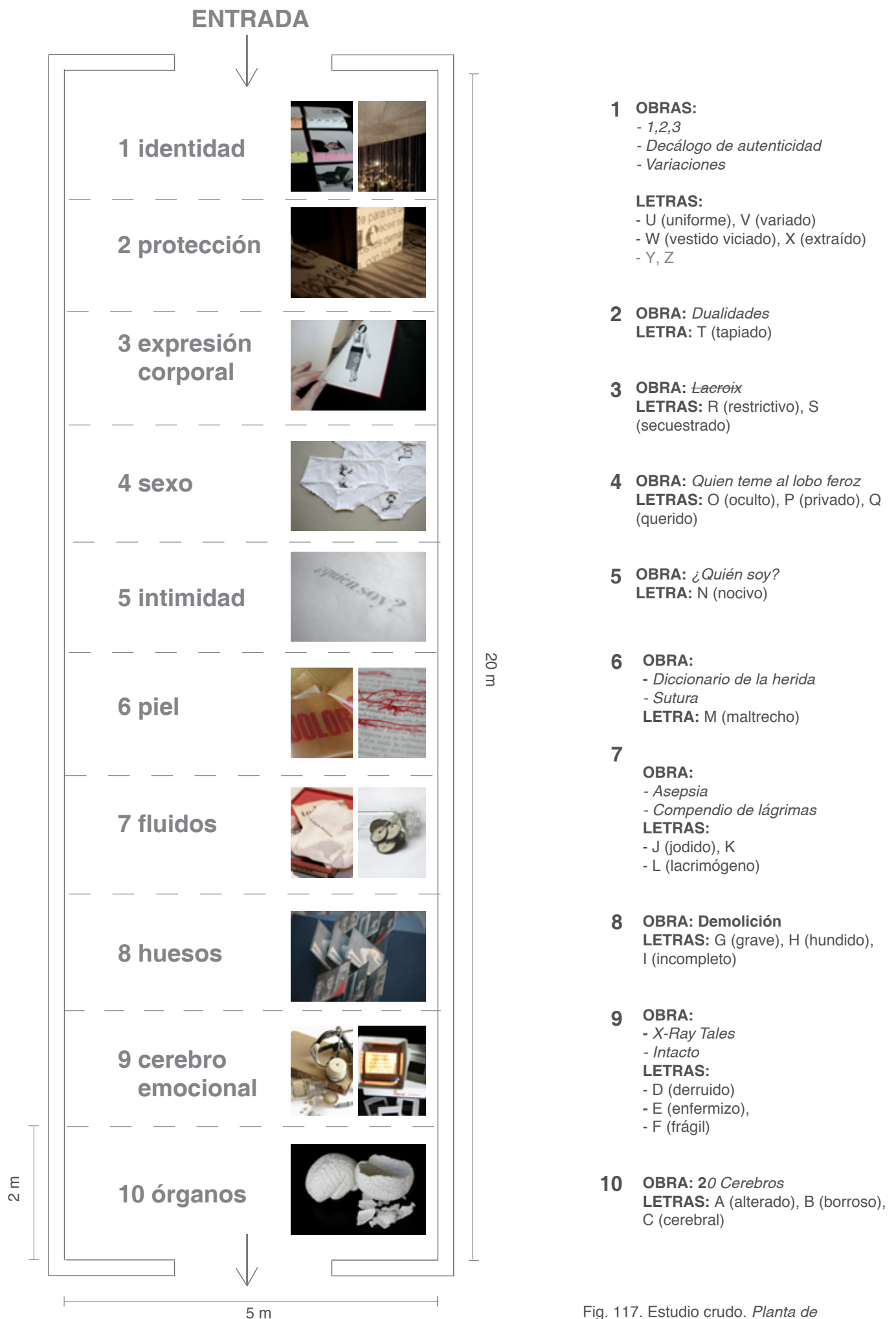


Fig. 117. Estudio crudo. *Planta de Estratificando el cuerpo* (2011)

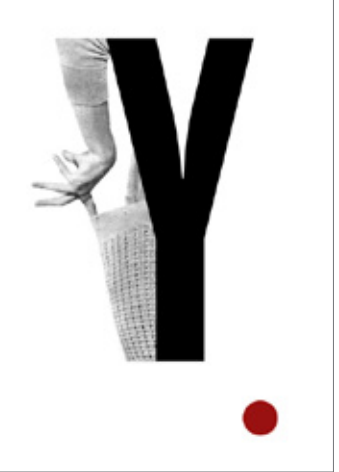
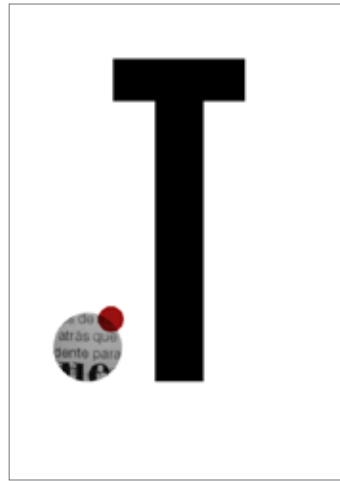
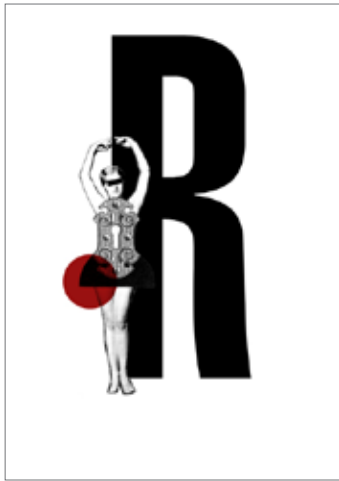
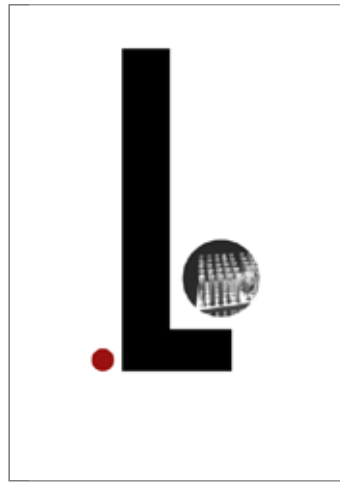
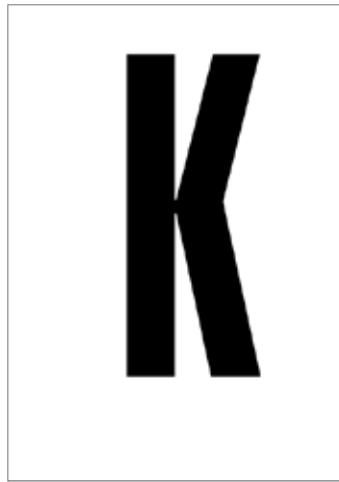
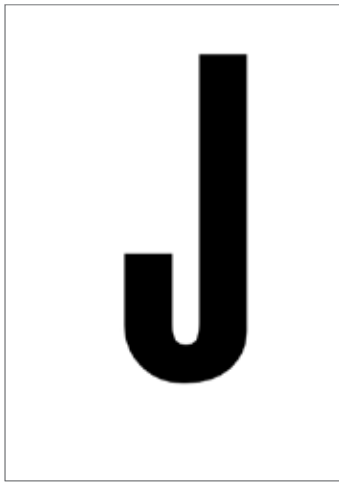
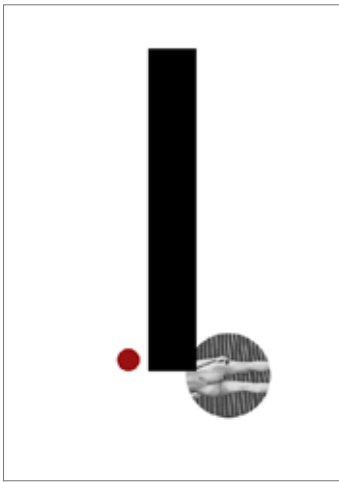




Fig. 118. Estudio Crudo, *Alfabeto Crudo* (2011)

V. DISCUSIÓN

Es casi imposible no dejarse llevar por la multitud de influencias que se han venido manejando a lo largo de la investigación, ya que se trata de un tema que ha logrado apasionarme desde el primer al último concepto; por lo que no he podido dejar de leer y documentarme insistentemente sobre el mismo. Sin embargo, toda esta literatura manejada ha contribuido a amplificar en mi obra el concepto de fragilidad, de temporalidad, o intranscendencia que me interesaba destacar. Las distintas obras y artistas sobre los que se sustenta el estudio, han pasado por fases de creación en las que se han revelado contra la naturaleza, y han decidido participar de la concepción, atribuyéndose el papel de dioses generadores que interfieren en el proceso natural del cuerpo. Todo esto, focalizado hacia los aspectos más quebradizos de la naturaleza humana, ha ayudado a dar un paso adelante en el conocimiento sobre el tema. Me ha parecido interesante concentrar la atención en artistas que según mi punto de vista han realizado aportaciones significativas al binomio cuerpo/fragilidad, tanto desde el punto de vista físico como desde el emocional. También he querido restringir este estudio a creadores que están en activo en la actualidad, tanto en España como en el panorama internacional

En la investigación he querido destacar la falta de control que tenemos sobre nuestro propio cuerpo. Vivimos atrapados en nuestras circunstancias corporales, pero contradictoriamente, no podemos decidir acerca de los aspectos transcendentales que nos afectan física y emocionalmente. Los jugos gástricos, la linfa, la sangre, circulan por nuestro interior sin dar muestras de su presencia, hasta que algo falla. El silencio de la salud nos mantiene en la normalidad, pero la enfermedad nos expulsa de ella. Para evidenciar esta insumisión corporal, el estudio adapta el supuesto de Bentham a un cuerpo panóptico cuya cualidad de transparencia le convierte en un ente que permite poder ser observado y analizado casi desde cualquier punto de vista, aunque, como se ha visto, logrará escapar a todo control.

A través del recorrido por los estratos corporales, he podido delimitar y evidenciar la fragilidad que subyace en cada una de las capas que configuran el cuerpo quebradizo que vengo manejando durante toda la investigación. Paradójicamente (y esto es lo que más me interesa), esta debilidad sirve como catalizador, permitiéndonos renacer de nuestros propios escombros y concederle al cuerpo nuevas oportunidades. Podremos pues, redefinir el cuerpo. Rehacernos, rediseñarnos, reconfigurarnos; perfilar, incluso, nuevas identidades.

Culturalmente, determinados rasgos del cuerpo humano se han considerado obscenos; el tabú del interior corporal, lo relativo a la enfermedad, a la imperfección, las marcas o cicatrices, las mutilaciones, la sangre o los excrementos son rasgos que son inherentes al género humano y que sin embargo, aún provocan rechazo, asco o desprecio. Son signos que nos caracterizan a todos de una manera u otra, y que según el momento se han tratado de diferente manera; se han trabajado estos conceptos y revisado distintos puntos de vista al respecto. De esta revisión he podido sacar en claro que toda abyección escapa en

determinadas circunstancias al desprecio habitual que provoca, ya que, como he analizado a lo largo del capítulo de los fluidos, creo que todo elemento abyecto posee un punto metafórico que alude a la fragilidad (física o emocional) llegando incluso a adquirir tintes líricos, como es el caso de las lágrimas.

VI. CONCLUSIONES

A través de estas páginas he realizado un viaje que me ha conducido, capa tras capa, a la reflexión y a un conocimiento más íntimo del cuerpo humano, descubriendo los metacuerpos o cuerpos alternativos que subyacen en el interior del cuerpo al uso.

Atisbando entre las diferentes y tenues capas que se superponen, se ha evidenciado la fragilidad presente en cada una de ellas. Se ha bocetado un cuerpo infinito de conexiones que a pesar de no ser evidentes a primera vista, se ofrecen a nuestros ojos como un mecanismo invisible e intrínseco. La fragilidad aparece en la piel, en la debilidad de los huesos e, incluso, en la intangibilidad del cuerpo mental.

Esta condición de fragilidad concede la oportunidad de resurgir de nuestros propios pedazos y construir nuevos prototipos o tipologías corporales. Surgen así novedosas corporalidades que, trascendiendo el cuerpo de carne y hueso se exhibirán en su quebradiza plenitud.

Cada ser humano viene programado con unas determinadas características que le condicionarán a lo largo de su vida. Podemos estudiarlas, modificarlas, mejorarlas o plasmarlas como obra de arte; pero de momento no está en nuestra mano manipularlas hasta el extremo de poder hacer del hombre un ser exento de sufrimiento y de la miseria corporal. La vida del individuo es un producto del ahora y esta constreñida a unos tiempos limitados.

Son muchas las cuestiones que aún me siguen inquietando, aunque el recorrido por toda esta investigación me ha servido para ahondar y entender las reacciones artísticas que se producen como respuesta ante la condición delicada y efímera del individuo.

Este cuerpo vulnerable es capaz de configurar unas manifestaciones plásticas con unas características específicas, como he podido comprobar en primera persona. Todo el proceso de investigación que he elaborado se ha volcado inevitablemente sobre la obra que he realizado para este proyecto. Esta concepción de la fragilidad como punto de inflexión, supone un acercamiento al cuerpo, a un cuerpo que ve expuesta sus carencias, su vulnerabilidad y su carácter efímero.

VII. FUENTES DE DOCUMENTACIÓN

1. Bibliográficas

- AZNAR ALMAZÁN, S. (2006). *El arte de acción*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea S.A.
- ANRUBIA, E. (2008). *La fragilidad de los hombres. La enfermedad, la filosofía y la muerte*. Madrid: Cristiandad.
- BARRIOS, J.L. (2010). *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*. México D.F.: Universidad Iberoamericana A.C.
- CARRIÈRE, J.C. (2006). *Fragilidad*. Barcelona: Ediciones Península.
- CAYUELA, A. (2005). *Vulnerables. Pensar la fragilidad humana*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- CLAIR, J. (2004). *De Immundo*. París: Galilée.
- CORBIN, A, [et. al.]. (dirs.) (2005). *Historia del cuerpo. Del renacimiento al siglo de las luces*. Vol. 1. Madrid: Taurus.
- CRUZ SÁNCHEZ, P.A. (2004). *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*. Murcia: Tabularium.
- CRUZ SÁNCHEZ, P.A. [et. al.]. (ed.).(2004) *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac
- DERY, M. (1998) *Velocidad de escape: la cibercultura en el final del siglo*. Madrid: Ed. Siruela.
- FLYNN, T., (2002). *Escultura del cuerpo*. Madrid: Akal.
- FOSTER. H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- FOUCAULT, M. (1995). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa S.A.
- FOUCAULT, M. (2009). *Vigilar y castigar*. Nacimiento de la prisión Madrid: Ed. siglo XXI.
- FUENTE FREIRE, J.A. de la, (2002). *La biología en la antigüedad y la Edad Media*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- G. CORTÉS, J.M. (1996). *El cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el arte)*. Valencia: Generalitat valenciana.
- G. CORTÉS, J.M. (2007). *Gilbert & George: escenarios urbanos*. Donostia - San Sebastián: Editorial Nerea.
- GUASCH, A.M. (2002). *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza
- KRISTEVA, J. (1998) *Poderes de la perversión*. México: Siglo Veintiuno.
- LYON, D. (1996). *Postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- MOREIRA, H. (1998). *Antes del asco. excremento, entre naturaleza y cultura*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- NAVARRO, G. (2002). *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*. Barcelona: Anthoropos editorial.
- PALASMAA, J. (2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, SL.
- PINILLOS; LÓPEZ PIÑERO, J.M. [et. al.]. (1965). *Constitución y personalidad*. Madrid: Ediciones del Consejo Superior de investigaciones científicas.
- PULTZ, J. (2003). *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- RAMIREZ, J.A. (2003). *Corpus solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela.

SHELLEY, M. (2001). *Frankenstein o El moderno Prometeo*. Madrid: Cátedra

VEGES, A. (1674). *El Fenix de Africa: Vida de nuestro Padre San Agustin*. Zaragoza: Plaza de la Seo

VINTRÓ, E. (1973). *Hipócrates y la nosología hipocrática*. Barcelona: Ariel.

WITTIG, M., (1977). *El cuerpo lesbiano*. Valencia: Pre-textos.

2. Publicaciones periódicas

AGUILAR GARCIA, T. (2008). *Cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo*. N.º. 17 [en línea]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [Fecha de consulta: 06/05/11]. <<http://www.ucm.es/info/nomadas/>>

DAVIES, R. (2011) "Similitudes y diferencias". *EXIT*. N.º 42, *El cuerpo como objeto*. Mayo, junio, julio 2011, págs. 68-75.

GONZÁLEZ, X. (1998) "Envoltura versus fachada: el concepto epidérmico". *Revista de arquitectura + tecnología. A + T*. N.º 11, págs. 11-43.

OLIVARES, R. (2001). Editorial: "Escrito sobre la piel". *EXIT*. N.º 2, *Sobre la piel*. Mayo, junio y julio 2001, págs. 8-9

OLIVARES, R. "Lo eterno y lo efímero: historias del cuerpo". *EXIT*. N.º 2, *Sobre la piel*. Mayo, junio y julio 2001, págs. 16-22

3. Documentos electrónicos

RAMÍREZ BLANCO, J. (2008). *October*. [en línea]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid [Fecha de consulta: 08/08/11] <<http://textos-criticos.blogspot.com/2008/12/october-por-julia-ramrez-blanco.html>>

VÁSQUEZ ROCCA, A. (2008). *Las metáforas del cuerpo en la Filosofía de Jean-Luc Nancy: nueva carne, cuerpo sin órganos y escatología de la enfermedad. Nómadas*, Num. 18. [pdf en línea]. Universidad Complutense de Madrid. [Fecha de consulta: 12/06/11]. <<http://www.ucm.es/info/nomadas/18/avrocca2.pdf>>

ESCUADERO, J.A. (2003) *Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)*. Anales de Historia del Arte, N.º. 13 [en línea] Universidad Autónoma de Barcelona. Departamento de Filosofía. Facultad de Letras. [Fecha de consulta: 08/07/11]. < <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0303110287A/31272> >

5. Páginas web consultadas

<<http://www.herlindekoelbl.com/>> [Fecha de consulta: 21/06/11]

<<http://www.janailkova.com>> [Fecha de consulta: 28-06-2011]

<<http://www.robertdavies.uk.com>> [Fecha de consulta: 28-06-2011]

<<http://www.exitmedia.net>> [Fecha de consulta: 08/07/11]

<<http://www.estudiocrudo.com>> [Fecha de consulta: 10-07-2011].

<<http://www.santiago-sierra.com/2>> [Fecha de consulta: 12/07/11].

<<http://artestigloxxi.wordpress.com/2009/05/19/philippe-meste/>> [Fecha de consulta: 11/08/11]

<<http://www.transfusion.me/blood-machine/>> [Fecha de consulta: 16/08/11]

<<http://www.jca-online.com/sherman.html>> [Fecha de consulta: 12/08/11]

<<http://www.musac.es/index.php?obr=35>> [Fecha de consulta: 16/08/11]

<<http://www.museoreinasofia.es>> [Fecha de consulta: 22/08/11]

<<http://www.bookdust.com/>> [Fecha de consulta: 22/08/11]

<<http://www.floresenelatico.es/>> [Fecha de consulta: 28/08/11]

<<http://www.bookdust.com/>> [Fecha de consulta: 26/08/11]
<<http://www.lacasaencendida.es/>> [Fecha de consulta: 26/08/11]
<<http://www.lacajablanca.com/>> [Fecha de consulta: 26/08/11]

6. Exposiciones

Wounds, Between Democracy and Redemption. (14 de Febrero- de Abril de 1998). Estocolmo: Moderna Museet.

Corporal Politics. 12 de Diciembre de 1992- 14 de Febrero de 1994. Cambridge, MIT List Visual Art Center.

Sensation. Young british artist from the Seatchi collection. 18 de Septiembre- 22 de Diciembre de 1997. Londres, Royal Academy of Arts.

7. Índice de ilustraciones

Fig.1. Carolina Galiñanes, *Demolición* (2011). Portada. / Archivo personal:

<<http://www.estudiocrudo.com>> [Fecha de consulta: 21/08/11]

Fig. 2. Barbara Kruguer. *Your memory is your image of perfection* (1980), pág. 15/<<http://www.barbarakruguer.com>>[Fecha de consulta: 12/08/11]

Fig.3. Barbara Kruguer. *You are not yourself* (1981), pág.18/<<http://www.barbarakruguer.com>>[Fecha de consulta: 12/08/11]

Fig.4. Hannah Ilkova. *Body* (1997), pág. 22/<<http://www.hannahilkowa.com>>[Fecha de consulta: 09/08/11]

Fig.5. Spencer Tunick. *Mexico City 7.* (2007), pág. 28/<<http://www.spencertunick.com>> [Fecha de consulta: 12/07/11]

Fig. 6, 7 y 8. Chris Cunningham. *All is full of love* (1998), pág. 47/<<http://www.bjork.com>> [Fecha de consulta: 02/06/11]

Fig. 9. Felix González-Torres. *Untitled* (1998), pág. 52/<<http://www.wartealdiahoy.com>> [Fecha de consulta: 28/06/11]

Fig. 10, 11 y 12. Cara Barer. *Oh!* (2007) y *Heart* (2011), pág. 57/<<http://www.carabarar.com>> [Fecha de consulta: 27/06/11]

Fig. 13 y 14. *And Essay towards a new theory of vision* (2007), pág. 58/ANTAYA, C. (2011). *book Art. iconic sculptures and installations made from books.* Berlin: Gestalten. Pág. 104-105

Fig. 15 y 16. Georgia russell. *Psychologies* (), pág. 58/<<http://www.wartealdiahoy.com>> [Fecha de consulta: 08/06/11]

Fig. 17. Anish Kapoor. *Wound* (2005), pág. 58/<<http://www.ivorypress.com>> [Fecha de consulta: 28/06/11]

Fig.18, 19, 20, 21 y 22. Isaac Salazar. *Book of art* (2010), pág. 59/<<http://www.booooooom.com>> [Fecha de consulta: 29/07/11]

Fig. 23. Jonathan Callan. *The defrauder* (2006), pág. 60/<<http://www.designboom.com>>[Fecha de consulta: 29/07/11]

Fig. 24 y 25. *Biografías III* (2009), *Contemporáneos*(2000), pág.60/ANTAYA, C. (2011). *book Art. iconic sculptures and installations made from books.* Berlin: Gestalten. Pág.144-145

Fig. 26 y 27. *Contemporáneos*(2000), pág.60/ANTAYA, C. (2011). *Book Art. iconic sculptures and installations made from books.* Berlin: Gestalten. Pág.144-145

Fig.28. Jonathan Callan. *The library of past choices* (2007) pág. 61/<<http://www.designboom.com>>[Fecha de consulta: 29/07/11]

Fig.29, 30 y 31. *Their silence, a language* (2009), pág. 62/ANTAYA, C.

(2011). *Book Art. iconic sculptures and installations made from books*. Berlin: Gestalten. Pág.124-125

Fig. 32. *Gas station. Sanctuary* (2007), pág. 62/ANTAYA, C. (2011). *Book Art. iconic sculptures and installations made from books*. Berlin: Gestalten. Pág.149

Fig. 33 y 34. *False Ceiling*.(1995), Pág.62/ANTAYA, C. (2011). *Book Art. iconic sculptures and installations made from books*. Berlin: Gestalten. Pág.157, 158-159

Fig.35, 36 y 37. Montse carreño. *Transfusion me* (2008), pág.64/
<<http://transfusion.me/.com>> [Fecha de consulta: 04/05/11]

Fig.38 y 39. Sarah Lucas.*Famed toy rabbit artist (1996)*, pág. 65/<<http://Tate.org.uk/.com>> [Fecha de consulta: 20/07/11]

Fig 40 y 41. Sarah Lucas. *Beyond the pleasure principle*(2000) , pág. 65/
<<http://Tate.org.uk/.com>> [Fecha de consulta: 20/07/11]

Fig.42. Paloma Navares. *Flores sobre el océano* (2000), Pág. 66/<<http://Palomanavares.com/.com>> [Fecha de consulta: 07/07/11]

Fig.43. Paloma Navares. *Canto rodado. El bany. A Virginia Woolf*. (2004), pág. 66/<<http://Palomanavares.com/.com>> [Fecha de consulta: 07/07/11]

Fig.44. Paloma Navares.*Els banyets* (1997-2003), pág. 66/<<http://Palomanavares.com/.com>> [Fecha de consulta: 07/07/11]

Fig.45. Paloma Navares. *Sin título* (1994). pág. 66/<<http://Palomanavares.com/.com>> [Fecha de consulta: 07/07/11]

Fig.46. Paloma Navares. *Recuerdo de un veneno* (2000). pág. 66/<<http://Palomanavares.com/.com>> [Fecha de consulta: 07/07/11]

Fig.47. Hannah Wilke. *S.O.S.Starification Object Series* (1974-1982), pág. 67/<<http://hannahwilke.com.>> [Fecha de consulta: 07/07/11]

Fig.48. *S.O.S.(Curlers)* (1975), pág. 67/<<http://hannahwilke.com.>> [Fecha de consulta: 07/07/11]

Fig.49. Regina José Galindo. *Caparazón* (2010), pág. 68/<<http://www.reginajosegalindo.com.>> [Fecha de consulta: 28/07/11]

Fig.50. Design Drift. *Fly light*, pág. 69/<<http://www.designdrift.nl.com>> [Fecha de consulta: 22/08/11]

Fig.51 y 52. Design Drift. *Ghost chairs*, pág. 69/<<http://www.designdrift.nl.com>> [Fecha de consulta: 22/08/11]

Fig.53 y 54. Design Drift. *Fragile future*, pág. 69/<<http://www.designdrift.nl.com>> [Fecha de consulta: 22/08/11]

Fig.55 y 56. Jose Antonio Hernández-Diez. *Sagrado corazón activo* (1991), pág. 70/<<http://www.plataformadearte.net>> [Fecha de consulta: 08/08/11]

Fig.57 y 58. John Latham. *God is great* (2010), pág. 70/<<http://www.artattler.com>> [Fecha de consulta: 06/08/11]

Fig.59. Wim Delvoye. *Stations of the cross* (2006), pág. 70/<<http://www.wimdelvoye.be>> [Fecha de consulta: 02/08/11]

Fig.60. Karel Teige. *Abeceda* (1926), pág. 71/ <<http://www.vam.ac.uk>> [Fecha de consulta: 09/07/11]

Fig.61, 62 y 63. David Lynch. *The Alphabet* (1968), pág. 72/<<http://www.vimeo.com/6217493.be>> [Fecha de consulta: 09/07/11]

Fig. 64. Sthephan Sagmeister. *AIGA Poster*(1991), pág. 72/<<http://www.sagmeister.inc>> [Fecha de consulta: 12/07/11]

Fig. 65 y 66. Robert Bolesta. *Value pack* (2005), pág. 72/<<http://www.robertbolesta.com>> [Fecha de consulta: 18/06/11]

Fig. 67, 68, 69 y 70. S. Sagmeister. *Typefaces* (2000-2011), pág.73/<<http://www.sagmeister.inc>> [Fecha de consulta: 12/07/11]

Fig.71. Carolina Galiñanes. *Work in process* (2010), pág. 74/<<http://www.estudiocrudo.com>> [Fecha de consulta: 20/07/11]

Fig. 72, 73, 74 Y 75. Carolina Galiñanes. *Acción cruda n° 1* (2010), pág. 76/, pág. 78/<<http://www.estudiocrudo.com>> [Fecha de consulta:28/07/11]

Fig.76.Carolina Galiñanes y Bengoa Vázquez (colectivo crudo). *Malos hábitos* (2010), pág. 77/<<http://www.estudiocrudo.com>> [Fecha de consulta: 15/07/11]

Fig. 77, 78, 79 y 80. Carolina Galiñanes. *Acción cruda II (work in process)* (2011), pág 78/<<http://www.estudiocrudo.com>> [Fecha de consulta: 15/07/11]

Fig.81. Carolina Galiñanes. *Acción cruda II (work in process)* (2011), pág 79/<<http://www.estudiocrudo.com>> [Fecha de consulta: 11/07/11]

Fig.82. Carolina Galiñanes. *Diccionario de la herida* (2011), pág 81/<<http://www.estudiocrudo.com>> [Fecha de consulta: 01/09/11]

Fig.83, 84 y 85. Carolina Galiñanes. *Sutura* (2011), pág 82/<<http://www.estudiocrudo.com>> [Fecha de consulta: 01/09/11]

Fig.86 y 87. Carolina Galiñanes. *Diccionario de la herida* (2011), pág 82/<<http://www.estudiocrudo.com>> [Fecha de consulta: 01/09/11]

Fig.88, 89 y 90. Carolina Galiñanes. *Diccionario de la herida* (2011), pág 83/<<http://www.estudiocrudo.com>> [Fecha de consulta: 01/09/11]

Fig.91. Carolina Galiñanes. *Diccionario de la herida* (2011), pág 84/<<http://www.estudiocrudo.com>> [Fecha de consulta: 01/09/11]

Fig.92. Carolina Galiñanes. *Diccionario de la herida* (2011), pág 85/<<http://www.estudiocrudo.com>> [Fecha de consulta: 01/09/11]

Fig.93. Carolina Galiñanes. *Asepsia* (2011), pág 86/<<http://www.estudiocrudo.com>> [Fecha de consulta: 07/08/11]

Fig.94, 95, 96,97 y 98. Carolina Galiñanes. *Asepsia* (2011), pág 87/<<http://www.estudiocrudo.com>> [Fecha de consulta: 07/08/11]

Fig.99, 100 y 101. Carolina Galiñanes. *Demolición* (2011) pág 88/<<http://www.estudiocrudo.com>> [Fecha de consulta: 07/08/11]

Fig.102. Carolina Galiñanes. *Demolición* (2011) pág 89/<<http://www.estudiocrudo.com>> [Fecha de consulta: 07/08/11]

Fig.103, 104 y 105. Carolina Galiñanes. *Intacto* (2011) pág 90/<<http://www.estudiocrudo.com>> [Fecha de consulta: 07/08/11]

Fig.106. Carolina Galiñanes. *Intacto* (2011) pág 91/<<http://www.estudiocrudo.com>> [Fecha de consulta: 07/08/11]

Fig.107. Carolina Galiñanes. *X-Ray Tales* (2011) pág 92/<<http://www.estudiocrudo.com>> [Fecha de consulta: 07/08/11]

Fig.108, 109, 110, 111 y 112. Carolina Galiñanes. *X-Ray Tales* (2011) pág 93/<<http://www.estudiocrudo.com>> [Fecha de consulta: 15/08/11]

Fig.113, 114 y 115. Carolina Galiñanes. *20 cerebros* (2011) pág 94/<<http://www.estudiocrudo.com>> [Fecha de consulta: 15/08/11]

Fig 116. Carolina Galiñanes. *20 cerebros* (2011) pág 95/<<http://www.estudiocrudo.com>> [Fecha de consulta: 15/08/11]

Fig. 117. Estudio crudo. *Planta de Estratificando el cuerpo* (2011),pág 97/<<http://www.estudiocrudo.com>> [Fecha de consulta: 15/08/11]

Fig 118. Estudio crudo. *Alfabeto crudo* (2011)pág 97/<<http://www.estudiocrudo.com>> [Fecha de consulta: 15/08/11]



CAROLINA GALIÑANES GARCÍA
Diseñadora gráfica/ artista plástica
www.estudiocrudo.com
estudiocrudo@gmail.com

Carolina Galiñanes estudió Diseño gráfico en la escuela de Arte nº10 e Historia del Arte en la UAM de Madrid. En el año 2010-2011 estudió el Master en Investigación y Creación de la facultad de BBAA en la Universidad Complutense de la misma ciudad.

Ha recibido varias menciones y premios de artes plásticas y diseño; entre ellos el primer premio del concurso Aurelio Blanco 2010 al mejor proyecto de diseño gráfico; o el primer premio al diseño editorial (2009) en la categoría diseñadores noveles concedido por el EMVS y el Ayuntamiento de Madrid. También ha participado en numerosas exposiciones colectivas en la ciudad de Madrid, entre las que destacan: Espacio menosuno, Central de diseño (DIMAD) Matadero de Madrid, Escuela de arte la Palma, Escuela de Arte nº 10, Centro Cultural de Moncloa , Centro Cultural casa del reloj, la Casa Encendida o Galería AB Gloria.

Es cofundadora del estudio de diseño y colectivo artístico CRUDO desde su creación en el año 2009 (www.estudiocrudo.com)